NR · 10 · LISTOPAD · 1948

CENA 200 ZŁ

ŚWIAT FOTOGRAFII



INAUGURACYJNY KONKURS POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

na fotografię i film, na temat:

„PRACA ROBOTNIKA I ROLNIKA"

Konkurs dostępny jest dla wszystkich. W dziale filmu wyłącznie dla amatorów.

WARUNKI KONKURSU W DZIALE FOTOGRFII:

1. Fotogramy winny odpowiadać tematowi konkursu i posiadać walory artystyczne. Format od 18×24 do 30×40 cm. Maksymalna ilość fotogramów dla jednego autora — 5 sztuk.
2. Fotogram należy podpisać godłem, oraz o ile możności podać imię, nazwisko i zakład pracy fotografowanego robotnika, wzgl. miejsce pracy rolnika.
3. Dołączyć zamkniętą kopertę, a w niej imię, nazwisko i adres autora, oraz wykaz nadesłanych fotogramów.
4. Termin nadsyłania fotogramów: 31 październik 1948 r. Adres: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Warszawie, ul. Śniadeckich 10, II. p.
5. Jury: Komisja Kwalifikacyjna PTF — Oddz. w Warszawie, w składzie: J. Sunderland, J. Bułhak, M. Dederko, J. Mierzecka, B. Dorys.
6. Nagrody:

a) Nagroda Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Bolesława Bieruta:

100.000,— złotych

b) Minsterstwo Kultury i Sztuki: I nagr. 30 000,—, II. nagr. 20 000,—, III. nagr. 10 000,— złotych.
c) Ministerstwo Ziem Odzyskanych: dwie nagrody po 10 000,— zł.
d) Ministerstwo Odbudowy: 15 000 zł za najlepszy fotogram przedstawiający robotnika przy odbudowie.
e) Zarząd Główny ZWM — dwie nagrody po 10 000,— zł za najlepsze fotogramy przedstawiające pracującą młodzież 1) na wsi, 2) w mieście.
f) Spółdzielnia Wyd-Oświatowa „Czytelnik": dwie nagrody po 25 000,— zł za: 1) najlepsze zdjęcie przedstawiające pracującego robotnika z przemysłu poligraficznego, 2) najlepsze zdjęcie o typie fotoreporterskim.
g) Redakcja Tygodnika „Przekrój". 10 000,— zł, za najlepszy fotogram nadający się na okładkę magazynu ilustrowanego.
h) Liga Kobiet: dwie nagrody po 5 000 zł.
i) P. P. „Film Polski": pięć nagród po 5 000,— zł w materiałach fotograficznych, za najlepsze fotogramy wykonane na materiałach fot. „Filmu Polskiego".
j) Centr. Zarząd Przemysłu Węglowego dwie nagrody: 1) 5 000,—, 2) 2 500,— zł za najlepsze fotogramy przedstawiające pracujących górników.
k) Centr. Zarząd Przemysłu Włókienniczego: 2 nagrody w tekstyliach.
l) Instytut Gospodarstwa Domowego w Warszawie: 5 000,— zł za najlepszy fotogram przedstawiający pracę przy przetwórstwie na wsi.

7. Jeden autor może otrzymać tylko jedną nagrodę. Członkowie jury mogą nadsyłać prace tylko poza konkursem.
8. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi najpóźniej dnia 30 listopada 1948 r.
9. Przewiduje się wystawę nadesłanych prac.

WARUNKI KONKURSU W DZIALE FILMU AMATORSKIEGO:

1. Minimalna długość filmu: 8 mm — 15 m, 16 mm — 30 m. Technika dowolna.
2. Dalsze warunki — patrz wyżej, punkty 2, 3 i 4.
3. Nagrody: Ministerstwo Kultury i Sztuki: 10 000,— zł.
   Instytut Filmowy: I. — 25 000, II. — 10 000,— zł.
4. Jury: J. Sunderland, S. Nowicki, S. Furmanik, L. Sempoliński, D. Toeplitz.

Imienne zaproszenia rozsyłane nie będą.

POLSKIE TOWARZYSTWO FOTOGRAFICZNE
Oddział w Warszawie

Sekretarz: (—) red. Roman Kwiatkowski

Prezes: (—) mgr Roman Burzyński

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: STOWARZYSZENIE MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFII W POZNANIU

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI KOMITETU MINISTRÓW DO SPRAW KULTURY ORAZ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK III | LISTOPAD 1948 | NUMER 10

SPIS RZECZY:



Obywatel Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej Bolesław Bierut na Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii Artystycznej i Amatorskiej w Sopocie. Towarzyszą: dyrektor depart. Bohdan Urbanowicz, dyr. dr St. Lorentz, nacz. J. Urbański, nacz. Okólski.

Fot. Zb. Kosycarz

KANCELARIA CYWILNA
PREZYDENTA RZECZYPOSPOLITEJ

Warszawa, dnia 31 lipca 1948.

Nr II - 1283/48

Do

Polskiego Towarzystwa Fotograficznego

w miejscu

ul. Śniadeckich 10, II p.

W odpowiedzi na pismo z dnia 9 lipca Kancelaria Cywilna Prezydenta R.P. komunikuje uprzejmie, iż Prezydent Rzeczypospolitej przeznaczył na nagrodę konkursu fotograficznego sumę zł 100.000.— (sto tysięcy).

Jednocześnie Obywatel Prezydent R.P. polecił przekazać Jego uznanie dla przedstawionego w piśmie kierunku prac Towarzystwa wraz z życzeniami uzyskania jak najpomyślniejszych wyników w tej dziedzinie.

wz. Szef
Kancelarii Cywilnej
Prezydenta R.P.

(—) Mijal Kazimierz

ZBIGNIEW DŁUBAK

Z rozmyślań o fotografice

Seria pierwsza

1.

Brak wspólnego języka i wspólnych usiłowań między fotografiką a innymi dziedzinami plastyki stał się dziś faktem oczywistym. Rzecz dziwna. Fotografika, od zarania swych dziejów włączona do rodziny sztuk plastycznych, w pewnym momencie, po okresie triumfów — skapitulowała. Zakorzeniło się mniemanie, że nie można wyjść poza impresjonizm, że to ostatnie słowo fotografiki. Tymczasem inne dziedziny posunęły się już daleko i dziś stoją wobec zupełnie nowych zagadnień.

Fotografia powstała w nieszczęśliwym okresie. Konwencja naturalistyczna, panująca wszechwładnie w plastyce od baroku — przeżywała wówczas kryzys. Był to czas, kiedy oficjalne malarstwo tonęło w pseudoklasycznym akademizmie, a narastający przeciw niemu bunt znajdował się jeszcze w podziemiu. Bunt ten wówczas jeszcze nie wyszedł poza hasła rewizji systemu pracy artysty (kontakt z naturą, odrzucenie kanonu pseudoklasycznego). Później nieco rodzący się i zdobywający sobie prawo bytu impresjonizm nie był w gruncie rzeczy zaprzeczeniem naturalizmu, a wprost przeciwnie jego ukoronowaniem i ostatnim przedśmiertnym przebłyskiem. Fotografia trafiła więc na okres, w którym niepodzielnie panował naturalizm. Ogromnym plusem tego faktu stało się zwrócenie uwagi na fotografię, jako na technikę, którą może posługiwać się plastyk. I rzeczywiście, zanim zawojowała ona inne dziedziny życia, stała się narzędziem w rękach artystów. Ale tu się zaczyna tragedia.

W owym czasie nie przeczuwano jeszcze wielkiej formalnej rewolucji w plastyce i uważano, że zgodność dzieła sztuki z naturą w sensie bezpośredniego i wiernego odbijania jej obrazu, mimo pewnej swobody interpretacyjnej, jest jego cechą, toteż nie uderzył nikogo fakt, że ta właśnie cecha jest najistotniejszą i wielką właściwością fotografiki i że to właśnie czyni z niej instrument oryginalny, różny od innych technik plastycznych nie tylko narzędziem ale i tworzywem. Nikt nie przeczuł, że technika ta wprowadzona do plastyki i świadomie wykorzystana może dać zupełnie nowe, niepowtarzalne w innej dziedzinie interpretacje zjawisk. Nikt wówczas nie domyślał się, że istotą interpretacji fotograficznej, jej atrybutem — jest właśnie wierność i bezpośredniość w odniesieniu do przedmiotu.

Ta właściwość fotografiki utwierdziła większość twórców w przekonaniu, że nie sposób wyjść poza naturalizm. Z drugiej strony próby szukania nowych dróg z reguły kończyły się nie tylko odejściem od naturalizmu, ale i odejściem od techniki fotograficznej (mechaniczne formowanie obrazu srebrowego, fotomontaż itp.).

I niestety stało się faktem, że z małymi wyjątkami zna się dziś fotografikę skończoną formalnie, obnażoną przez lepsze podręczniki dla fotoamatorów, fotografikę, która nie ma tajemnic, którą nie widzi żadnych perspektyw przed sobą, która w takim razie przestaje być sztuką a staje się techniczną rutyną.

2.

Podstawowe tworzywo fotografiki — przedmiot w transpozycji optycznej (działanie obiektywu) — wytycza pozornie nieprzekraczalne granice naturalistycznego wypowiadania się. Oznacza to, że artysta nie widzi innych możliwości, oprócz podchwytywania układu przedmiotu, oraz jego specyficznej wymowy tzw. „nastroju“ i przenoszenia go w możliwie nieskalanej formie na obraz fotograficzny, ewentualnie przez dokonanie odpowiednich technicznych zabiegów — wytworzenia złudzeń, że takie przeniesienie miało rzeczywiście miejsce. Miarą wyrazistości i trafności artystycznej ma tu być wrażenie autentyczności przedmiotu i nastroju, który działa w obrazie przez asocjację z takim samym układem w naturze. W pracy rzetelnego fotografika zaobserwować można dwa zasadnicze kierunki usiłowań.

Pierwszy, zwykle świadomie podejmowany — to czynienie zabiegów dla uzyskania możliwie największej zgodności z naturą w sensie bezpośrednim, to znaczy — uzyskania ogólnej tonacji, modelacji brył, faktury powierzchni przedmiotów oraz ich przestrzennego rozmieszczenia, dających możliwie najwierniejsze odbicie układu istniejącego albo mogącego istnieć — tak aby przeciętny widz mógł bez trudu odczytać fotogram w znaczeniu rozpoznania przedmiotów i ich szczegółów. Ten kierunek starań można podciągnąć pod kategorię rzemiosła fotograficznego. Drugi kierunek mieści w sobie wszystko to, co istotnie stanowi o artyzmie, a więc kompozycję plastyczną czyli układ płaski plam i linii, układ przestrzenny planów, stosunek natężeń czerni i bieli (walor) i jakości przechodzenia jednych w drugie, oraz napięcia kierunkowe w zestawieniu z głównymi osiami mas kompozycyjnych, dalej, ściśle związane z kompozycyjnymi elementami, ale zależne od stosunku ukształtowania naszej świadomości do rzeczowej strony obrazu — skojarzenia dające uczuciowe zabarwienie całości dzieła. Wartości, tworzące drugi kierunek usiłowań fotografików, są w większości wypadków wykorzystywane niezupełnie świadomie i — co gorsze — traktowane są tylko jako okrasa dla usiłowań rzemieślniczych, a poza tym obracają się przeważnie w zużytym, wyświechtanym kręgu „romantycznych nastroików“. Dokonania kompozycyjne nie wychodzą poza ramy „oryginalnych ujęć“ i nadzwyczajnych skrótów perspektywicznych. Konwencja naturalistyczna wyryła tak silne piętno na naszej świadomości, że nie odważamy się na zrzucenie zbędnego balastu i nie dobieramy się do środków bogatych a jeszcze nie wykorzystanych w pełni — wymowy form przedmiotów i ich wartości skojarzeniowych. Zamiast marginesowo traktować te czynniki — trzeba zwrócić się w ich stronę i w nich szukać możliwości nowego traktowania fotografiki — uczynić w niej formę wysokich jakości plastycznych. Takie postawienie sprawy przyczyni się do zmiany dotychczasowego niewolniczego stosunku fotografiki do natury. Rzeczywistość wtedy stać się może w pełnym tego słowa znaczeniu artystycznym tworzywem, nie tylko nie ograniczającym nas do zakresu bezpośrednio oddanych obrazów natury, ale przeciwnie — otwierającym perspektywy nowych środków wyrazu plastycznego — nieosiągalnych w innych dziedzinach sztuki.

3.

Na płaszczyźnie postulatów specyficzności fotografiki, jako sztuki rozpatrywać należy sprawę tytułów fotogramów.

Tytuł spełnia nie tylko, jak się pozornie wydaje rolę katalogowo-rejestracyjną. Ma on określić możliwie precyzyjnie, co chciał nam artysta powiedzieć, tworząc obraz; ma kierować zainteresowanie widza na istotną wymowę dzieła, nastawić go na eliminację zbędnych dociekań na temat szczegółów a wskazać źródła właściwych wrażeń. Pogląd, że obraz powinien działać bez żadnych podpisów, a więc, że rozbudowany tytuł jest niepotrzebny — nie wytrzymuje krytyki. Jest to bowiem działanie tak subtelne, tak trudne czasem do rozszyfrowania, że, szczególnie w wypadku widza nieprzygotowanego — pewne nastawienie uwagi we właściwym kierunku nie tylko nie przeszkodzi, ale wręcz dopomoże zrozumieć i odebrać właściwe wrażenia od fotogramu. Tytuł więc pełnić może poważną rolę wychowawczą.

Ale tytuły „martwa natura“ albo „sosny nad jeziorem“ nic nie dają — szczególnie kiedy są powtórzeniem tego, co bezpośrednio i oczywiście widać na obrazie. Nic też nie dadzą komentarze na temat miejscowości, do jakiej prowadzi droga uwidoczniona na zdjęciu, ani inne temu podobne uwagi. Tytuł musi sięgnąć głęboko w plastyczną treść obrazu, musi odsłonić przenośnię fotograficzną, musi być wskazaniem, czy chcieliśmy widza zasmucić, czy uradować go, a może zainteresować jakąś sprawą, albo podzielić się silnym wrażeniem odebranym od zdarzeń czy przedmiotów a zaklętym w kształty plastyczne.

Tytuł musi dokładnie określić artystyczną treść obrazu a jest to często treść skomplikowana, posiadająca delikatne odcienie znaczeniowe — tak że bezpośrednią formą nie da się tego wyrazić.

Nie wolno wtedy obawiać się użycia przenośni poetyckiej. Nie będzie to połączenie literatury z fotografiką. Literackość obrazu polega bowiem na przechodzeniu jednolitego wrażenia plastycznego w treściową narrację, a tu mamy do czynienia tylko z precyzyjniejszą formą językową tytułu, z dokładniejszym określeniem kierunku działania obrazu.

Tradycyjna forma tytułu nie może zadowolić, gdyż określa ona w niekonkretny i ogólny sposób zjawisko czy przedmiot — bez bliższego podania istoty wymowy układu plastycznego i zestawienia przedmiotów, które jest niepowtarzalne i jedyne, a jeżeli obraz jest dziełem sztuki — tak wybitne, że pominąć go w tytule — to zamiast istoty rzeczy podawać tylko mało interesujące z artystycznego punktu widzenia szczegóły techniczne.

Dawna forma tytułu potwierdza błędne mniemanie większości widzów, że wobec obrazu powinniśmy sobie zadawać pytanie: „co to jest?“ i jeżeli natychmiast znajdziemy odpowiedź — wszystko jest w porządku. Cały wysiłek artysty jest wówczas zmarnowany, a tytuł rozgrzesza nieświadomego widza, który powinien być pouczony, że ważne jest wrażenie odebrane od formy i przedmiotów na obrazie, a nie same przedmioty lub sprawa, z czego one mogły być zrobione i gdzie się znajdowały podczas fotografowania.

STEFAN PORADOWSKI

Półtwórcy

Kiedyś w pewnym gronie znajomych, zapytując jednego ze stałych wystawców prac fotograficznych na różnych wystawach, dlaczego nie dał jeszcze swych eksponatów na zbliżającą się aktualnie wystawę — otrzymałem bardzo dziwną dla mnie odpowiedź: „Eksponatów moich laboratorium nie zdążyło jeszcze wykończyć“. Zaciekawiony tą odpowiedzią zacząłem dalej zadawać pytania i dowiedziałem się w ten sposób o ciekawych praktykach i osobliwej mentalności mego rozmówcy. Twierdził on ni mniej ni więcej tylko to,

że robienie samemu pozytywów uważa za zajęcie co najmniej niepoważne, swoje zaś prace oddaję po prostu do znanego w mieście laboratorium fotograficznego, gdzie za parę złotych otrzymuje z własnych zdjęć wcale piękne odbitki i powiększenia — bez kłopotów domowych z ciemnią, chemikaliami, papierami, ...z własnym otoczeniem domowym. Gdy ja z kolei skromnie zauważyłem, iż figurowanie w katalogach wystaw fotograficznych obowiązuje chyba do jakiegoś wkładu osobistego w każdy obraz fotograficzny — otrzymałem znów odpowiedź, która mnie mocno zaintrygowała. Rozmówca mój twierdził dość stanowczo, że przecież każde zdjęcie sam osobiście fotografuje — zważając na kompozycję i wyraz nastrojowy obrazu. Praca laboratoryjna zaś jego zdaniem jest nie tylko rzeczą drugorzędną, ale nawet niepotrzebnym obciążeniem, gdyż przecie nie każdy ma zdolność do chemii czy fizyki, a wyczucie estetyczne może mieć nawet bardzo dobre. Jako przykład podał mi sposób pracy artysty-dekoratora teatralnego, który przecież dekoracyj teatralnych nie wykonuje bezpośrednio, ograniczając się jedynie do dania projektów do sztuki teatralnej.

Rozmówca mój nie omieszkał jednak dyskretnie przemilczeć, iż artysta-dekorator wszystkie projekty plastyczne do poszczególnych sztuk teatralnych wykonywa własnoręcznie — rysując czy malując poszczególne sceny lub nawet osoby na mniejszych kartonach. Osobiście sam znów się kiedyś przekonałem, że w praktyce artysta-dekorator najczęściej sam odręcznie przyczynia się do powstania poszczególnych elementów dekoracyj teatralnych.

Na marginesie całej tej nieciekawej na pozór rozmowy wyłania się jednak zasadniczy dla nas problem o autorstwie dzieła fotograficznego.

Właściwe zagadnienie streszcza się w dwu możliwościach: 1) autor przez fotografowanie własnoręczne daje tylko projekt (negatyw) przyszłego obrazu — wykonywanego z kolei już przez inną osobę (laboratorium) i 2) autor wykonuje fotogram od początku (tj. od momentu zdjęcia) do końca własnoręcznie — nadając przy każdej kolejnej czynności indywidualne piętno swemu dziełu. Że ten drugi rodzaj pracy fotograficznej jest twórczym i obraca się zasadniczo w zakresie sztuki — nie potrzeba chyba dziś już udowadniać.

Co zrobić jednak z pierwszym rodzajem fotografów, których dla odróżnienia nazwijmy „fotografami-projektodawcami". Przecież wiadomo dobrze, jak bardzo sens i wartość estetyczną pozytywu może zmienić indywidualne i mniej czy więcej zręczne opracowanie techniczne — nawet wtedy, gdyby negatyw był bez zarzutu. Jednocześnie jednak bezstronnie trzeba przyznać, że dobrze skomponowany obraz we formie samego negatywu nie tylko nie jest obojętny dla późniejszego pozytywu, ale może mieć dla tego drugiego nawet znaczenie zasadnicze. Cała rzecz leży w tym, iż pozytyw może być w 100% zależny od negatywu; może, ale... nie musi. Zwykła technika bromowa jest już wystarczającym dowodem, że nie wszystko, co jest na negatywie, musi być i na powiększeniu. Nierzadko mały fragment negatywu może dać życie nowemu samodzielnemu obrazowi fotograficznemu. Mimo to nie podobna jednak zupełnie negować autorstwa „projektodawców". Na jednej z dyskusji na ten temat w poważnym towarzystwie artystycznym ktoś dowcipny zaproponował nazwać tych, którzy w pracy fotograficznej ograniczają się do naciśnięcia spustu migawki aparatu, „półtwórcami". Osobiście nazwa ta przemawia mi do przekonania, gdyż nie wyklucza pewnego rodzaju autorstwa zdjęcia a jednocześnie dostatecznie charakteryzuje, jak daleko to autorstwo jest posunięte, a raczej — gdzie się kończy.

Kwestia, czy prace takich „półtwórców" mogą być przyjmowane na poważne wystawy fotograficzne, jest już zagadnieniem samym dla siebie i dobrze by było, gdyby czytelnicy naszego pisma wypowiedzieli się na ten temat.

Rzesze „półtwórców" stworzył właściwie wielki przemysł fotograficzny, przyczyniając się w dużej mierze do pewnej pogardy wielu poważnych estetów do fotografii jako takiej w ogóle, właściwym bowiem bodźcem nastawienia tego przemysłu były momenty nie mające nic wspólnego z estetyką czy sztuką; ot po prostu na wygodzie leniwszych fotoamatorów można nieźle zarobić, sugerując im znaną już teraz formułkę: „Naciśnij spust migawki, a my zrobimy za ciebie resztę".

Tak estetyka jak i prawo autorskie nie mogą jednak nad tym problemem przejść zupełnie do porządku dziennego, gdyż granice wartościowania artystycznego — mimo swej rozległości i indywidualnego zasadniczo patrzenia — muszą operować kryteriami ścisłymi i zgodnymi z rzeczywistością. Jak dalece musi zaostrzać się sposób wartościowania poszczególnych obrazów fotograficznych, stwierdza najlepiej fakt, iż wiele dzieł fotograficznych — mimo pozornej łatwości powielania — można wykonać jedynie w pojedynczych egzemplarzach.

Tylko ufny w swój negatyw „półtwórca" wierzy, że ze swego zdjęcia uzyska bardzo dużo „arcydzieł" i że... wszystkich tych zdjęć jest on stuprocentowym autorem.

KAROL TEIGE

Nowoczesna fotografika[1)]

Piękno fotografii, tak jak piękno dzieł nowoczesnej techniki, jest uwarunkowane znajomością rzemiosła, świadomością i kulturą twórcy. Piękno fotografii wywodzi się z tej samej kategorii, co piękno samolotu, statku transoceanicznego lub elektrycznej żarówki: jest dziełem mechanizmu, ludzkich rąk, mózgu człowieka i — jak wolicie — ludzkiego serca. Udoskonalenie fotografii spotęguje jej piękno, realność, dokumentalność, umożliwia lepsze poznanie jej własności. Ożywa fotografia na ekranie, na tym srebrnym płótnie ziemskiego nieba (wedł. słów Iwana Golla), ukazuje naszym oczom bez fałszu zawrotną epopeję życia; taśma filmowa odsłania nam więcej piękna naszego życia i świata niż — hymn Apollinaire'a, jej liryka nie jest literacka ale bezpośrednia i prawdziwa. Jest współczesna. A współczesność nie potrzebuje opiewania, aby była piękna, uchwytna i poetyczna. Legerowskie obrazy maszyn nie dodały maszynom piękna; piękno maszyny, samochodu — to piękno współczesności, piękno współczesnej formy, która nie potrzebuje szminki, ornamentu czy uwieńczenia poezją.

Moralność fotografii polega na realności i prawdziwości. Prawdomówność jest uważana za cnotę i dla niej była wynaleziona fotografia. Fotografia oswobodziła malarstwo z pachnącego pleśnią naturalizmu; dzięki niej malarstwo sprecyzowało antynaturalistyczną estetykę i uświadomiło sobie nowe zadania i nową funkcję w nowoczesnym życiu. Fotografia wyleczyła malarstwo z impresjonizmu a malarstwo na-

[1)] Wyjątek z książki „Film" wydanej w roku 1925. Tłumaczył i opracował Marian Bogusz.

rzuciło fotografii impresjonizm, czyniąc z niej przemysł artystyczny, pseudosztukę. Nie zapominajmy: fotografia nie jest łowcą pięknych efektów świetlnych; jest przede wszystkim dokumentem, jest dowodem, że świat jest piękny. Do momentu skonstruowania kinoaparatu i udoskonalenia foto-aparatu mogła filozofia głosić, że rzeczywistość nie istnieje, że wszystko jest złudzeniem. Jedna kronika filmowa, czy jeden wzlot samolotu utrwalony na taśmie filmowej jest nieodpartym dowodem istnienia rzeczywistości. Filozofia kłamała. Fotografia nie kłamie i nie może kłamać.

Fotografia kłamała, gdy stała się fotografią „artystyczną", gdy odziedziczyła zarzucony przez malarstwo impresjonizm, lub gdy ubrała się w ekspresjonistyczne szaty. Ówczesna fotografia tak jak ówczesny przemysł artystyczny, była rzeczą niepoważną i marginesową. W połowiczności Whistlerowskiego estetycyzmu utonęła jej fotoplastyczna siła. Ojczyzną nowoczesnej fotografii jest Ameryka, ojczyzna Walt Whitmana, Edgara Allana Poe i Man Ray'a, amerykańskiego fotografa żyjącego w Paryżu na Montparnasie.

Man Ray, przyjaciel i kolega nowoczesnych malarzy i poetów, był sam malarzem - kubistą. Jak wielu z nich przeszedł do dadaizmu. Jako dadaista porzucił malarstwo a zajął się konstrukcją matematyczno-mechanicznych obrazów, podobnych do suprematycznych konstrukcji Radczenka i Lisitzkiego (utopie maszyn, anten, samolotów itp.). Konstrukcje te Man Ray fotografował z pieczołowitością i pełną znajomością rzemiosła.

Fotografując te konstrukcje z pieczołowitością i całkowitą znajomością rzemiosła, spostrzegł, że fotografia tych konstrukcji jest piękniejsza niż one same, że obraz fotograficzny wiernie tłumaczy ich wieczne piękno i plastyczną emocję. Znalazł się wobec faktu: narodzin nowej gałęzi sztuki — fotografiki, będącej sztuką tak jak malarstwo czy grafika, daleką od ówczesnej pseudoartystycznej, impresjonistycznej fotografii.

Fotografia nie może nigdy zerwać z rzeczywistością, ale może być nadrealistyczna. Surrealizm jest charakterystyczną cechą fotografii Man Ray'a, jest główną cechą nowoczesnej sztuki. Papierowa spirala, zawieszona na metalowym pręcie, była dla nihilistyczno-dadaistycznych eksperymentów nowoczesną rzeźbą, dla Man Ray'a jest przenośnią rzeczywistości. Album 12 fotografii o wymiarach 18 × 12 cm „Champs delicieux" z przedmową Tristana Tzary jest dziełem, w którym po raz pierwszy fotografika zajęła miejsce obok malarstwa i grafiki. Prace te wykonał Man Ray świadomie bez obiektywu, uzyskując subtelności waloru nieznane i nieosiągalne w grafice.

Picasso komponował obrazy z wycinków gazetowych, a w pewnej martwej naturze nakleił fotografię gruszki. George Grosz, Max Ernst później Citroen komponowali swoje obrazy z samych fotografii. — To nie ma nic wspólnego z malarstwem — mówili ludzie drwiąc słusznie czy niesłusznie z ich eksperymentów. Man Ray powiedziałby: to nie ma nic wspólnego z fotografiką.

Man Ray swoim odkryciem wyrwał fotografię z dekadencji impresjonistycznej. Uczynił z niej prawdziwą, surrealistyczną sztukę, sztukę która według słów Apollinaire'a zaczyna się tam, gdzie kończy się imitacja.

MARIAN SCHULZ

Ogólnopolska wystawa fotografiki artystycznej i amatorskiej w Sopocie

Istniał dotychczas problem niezałatwiony — a mianowicie sprawa prac amatorów, którzy nigdy jeszcze w wystawach nie brali udziału. Wiadomo było, iż autorzy tacy istnieją, że pracują i że osiągają nieraz w ciągu lat pracy wyniki kwalifikujące ich do dalszej pracy w fotografice. Bywa często, że nie mają oni odwagi przesyłać swoich zdjęć na wystawy fotografiki, lub też nie doceniają swoich osiągnięć. Tym samym stanowili oni grupę bezimienną, nad którą należałoby roztoczyć opiekę, gdyż grupa ta jest potężnym rezerwatem nowych talentów, rezerwatem, który zasilić może systematycznie działalność zorganizowanej grupy fotografików. Poza tym grupa amatorska stanowi rezerwat ciekawych i świeżych, tak pouczających patrzeń na rzeczywistość, najzupełniej aktualnych, bo pozbawionych balastu wiedzy i tradycji fotografiki. Podniesienie i zrealizowanie tego problemu — to najważniejsze i zarazem najtrudniejsze osiągnięcie Wystawy fotograficznej w Sopocie. Ten problem stanowi szczególny akcent Wystawy jako eksperymentu, a wyniki narzucają myśl, by w corocznym planowaniu uwzględnić rzesze amatorów i już „z tradycji" powierzyć organizację takiej wystawy Gdańskiemu Towarzystwu Fotograficznemu. Tym samym Gdańskie Towarzystwo przysłuży się dobrze, bo obok „opieki" nad tematyką morską przejmie honor i splendor opiekuna rzesz debiutantów i odkrywcy nowych młodych talentów. Po obecnej pierwszej wystawie oczekiwać można, iż rola powierzona Gdańskiemu Towarzystwu spełniona zostanie w przyszłości z poczuciem odpowiedzialności wobec naszej kultury.

Tak więc tylokrotnie dyskutowany problem wciągnięcia szerokich rzesz do pracy i zainteresowań sprawami kultury plastycznej znalazł swoje urzeczywistnienie po raz pierwszy w Sopocie. Należy teraz przygotować się ze spokojem i zastanowieniem do następnej wystawy w przyszłym roku, mając na uwadze z doświadczenia (m. in. — hygrometr dla zbadania wpływu wilgotności na stan eksponatów) nabyte wnioski.

Następnym działem Wystawy jest pokaz prac uczniów szkół fotograficznych. Dział ten jest — w skali ogólnopolskiej — pierwszym tego rodzaju pokazem. O znaczeniu i wadze szkolnictwa fotograficznego w Polsce niesposób pisać w paru słowach. Zauważyć tylko trzeba, że nie ma dzisiaj takiej dziedziny życia, w której by zastosowanie fotografii było zbędne. Dlatego też dział ten pokazuje rozpiętość i skalę zainteresowań szkół fotograficznych; nie jest jeszcze pokazem kompletnym, lecz tylko pierwszą demonstracją metodycznych wysiłków i pracy. Dlatego szczególnie pod tym kątem należy dział ten oceniać, sprawy prymatu nie przeceniając, bo zależy ona od wielu czynników składowych interesujących jedynie szczupłe grono fachowców-pedagogów. Sądzić należy, że pedagogowie wyciągnęli już odpowiednie wnioski i w następnym porównawczym pokazie będziemy już mogli zaobserwować dalsze wyniki tej tak chlubnej i ofiarnej ich pracy. Podkreślić natomiast należy, iż grono polskich pedagogów jest na wysokości zadania i pracę swoją spełnia w zrozumieniu swej odpowiedzialności i szczytnego posłannictwa. Połączenie działu amatorskiego z działem szkolnictwa jest ciekawym i wieloważnie pouczającym zestawem, który kontynuować należałoby w przyszłości, jako teren obserwacyjny szczególnie ciekawy dla celów pedagogicznych.

Rozrosły się również aspekty Wystawy przez przyłączenie działu fotografii krajoznawczej, pokazanego w pracach jej niestrudzonego i czcigodnego twórcy i artysty — prof. Jana Bułhaka. Pokaz ten jest tylko drobną częścią całego dorobku Mistrza, dorobku tak olbrzymiego i wszechstronnego, że wypada przed nim schylić czoło. Tylko tak silna indywidualność może dokonać w życiu tylu dzieł i na takim poziomie. Bułhak mimo swego wieku jest aktualny, jak aktualną była i jest jego idea i praca. Żyjąc przeszedł do przyszłości, bo dzieło jego jest poza zachcianką dnia, poza kaprysem mody i legitymuje się dojrzałą artystycznie prawdą i bogatym doświadczeniem. Pożyteczność idei fotografii krajoznawczej dla Państwa i społeczeństwa znajdzie niechybnie u nas zrozumienie i wzrosną kadry pracowników, kontynuatorów bułhakowej myśli. Z pewnością sprawa ta byłaby już została zorganizowana w zbiorową i planową twórczość, gdyby istniały przeznaczone na ten cel możliwości kredytowe, warunkujące należytą rozbudowę. W chwili obecnej na terenie Polski pracuje w fotografii krajoznawczej kilka jeszcze osób, a praca ich, to nieoceniony skarb archiwalny i dokumentacyjny.

Czwartym działem Wystawy jest fotografika, reprezentowana gdzie indziej jako pokaz wyłączny. Ponieważ w planowaniu ogólnopolskim przewiduje się więcej niż jeden pokaz (Warszawa — salon, Poznań — wystawa) przeto wskazane się zdaje, aby na przyszłość nie uwzględniano działu fotografiki w Sopocie z uwagi na możliwość wyczerpania i tak już przepracowanych twórców (pokonujących dodatkowo z wysiłkiem trudności materiałowe), co dałoby w następstwie obniżenie ogólnego naszego poziomu eksponowanego — a za to w miejsce fotografiki poświęcenie uwagi przede wszystkim poprzednim trzem działom i ich rozbudowie do rozmiarów takich, by zajęły wyłącznie dużą i tak pięknie położoną salę.

W pokazie fotografiki zauważyć było można znaczny procent prac na wysokim poziomie. Z braku miejsca nie przeprowadzając szczegółowego omówienia poszczególnych autorów — ograniczam się na tym miejscu do podziękowania Autorom za ich trud i za inteligentne i trafne zrozumienie dążeń postępowych Ministerstwa Kultury i Sztuki, zmierzających do poszerzenia zakresu zainteresowań fotografiki polskiej przy jednoczesnym zachowaniu w należytym splendorze wszelkich osiągnięć dotychczasowych. Właściwie proporcjonalne było również obesłanie tematyką morską, co było w pewnym stopniu postulatem Wystawy. Prace nagrodzone lub wyróżnione stały na poziomie odpowiadającym wysokim osiągnięciom zagranicznym. Nie pierwszy już mamy dowód, że w porównaniu z zagranicą stanowimy grupę na poziomie wysokim. Jeśli chodzi o ilość autorów pracujących na tym poziomie — stanowimy jedną z grup przodujących. I tym razem zauważyć było można na Wystawie różnorodność kierunków — od romantyzmu poprzez liczne impresje, kilka analitycznych potraktowań motywu, pokutującą jeszcze nową rzeczowość, sporadyczne okazy surrealizmu i kubizmu, oraz reportaż. Od wielu prac wieje duch twórczego poszukiwania, budzący wiarę w przyszłość i postęp fotografiki polskiej i pozwalający przewidywać rozwój.

Całość Wystawy — mimo kilku działów i różnych problemów trudnych do podania i zestrojenia — stanowi harmonijny, pełnobrzmiący i wyrazisty akord. Bogata i pomysłowa oprawa, rozwiązująca kwestię rozmiarów sali, umiejętne wytworzenie atmosfery i charakteru reprezentacyjnego, serwis pocztówkowy, dwa rodzaje passe-partout, dyskretny i celowy katalog — to wynik pracy przemyślanej i gruntownej, tak generalnie jak i w szczegółach. Wystawą taką szczyciła by się zagranica. Zdając sobie sprawę z tego, ile rąk pracowało dla zmontowania całości i jak dalece była ona najwyższą troską członków Gdańskiego Tow. Fotograficznego — podkreślam szczególną zasługę i pracę mgra Maksymiliana Jankowskiego, który odegrał rolę głównego czynnika inicjującego i wykonawczego. Wystawa przewyższa inne tego rodzaju wystawy.

ZYGMUNT OBRĄPALSKI

Wystawa w Sopocie

Wystawa w Sopocie została zorganizowana w skali dotąd w Polsce nie spotykanej. Zarówno wielkość sali, jak i ilość eksponatów, oraz oprawa dekoracyjna — są imponujące. Daje ona przekrój całej dzisiejszej fotografiki, fotografii (krajoznawczej i amatorskiej) oraz ukazuje wyniki osiągnięte w poszczególnych szkołach fotograficznych.

Nie zatrzymując się dłużej nad wystawą jako całością, chcę omówić poszczególne prace, przepraszając jednocześnie tych autorów, których pominąłem; jednakowoż uwzględnienie wszystkich, przy ogólnej liczbie prac wynoszącej 698, byłoby niepodobieństwem.

Dział fotografii artystycznej otwiera T. Biliński (Szczecin). Doskonały technik, lubujący się szczególnie w bromach wielonegatywnych, prócz pełnych grozy „Spichrzów nad Motławą“ i „Gdańska 1945“, daje doskonałą „Makrofotografię 10-złotówki“, wykonaną w technice heliobromu, wynalazku autora. Pragnęlibyśmy, aby wynalazca zechciał uprzystępnić zasady tej techniki, ogłaszając je drukiem w prasie fotograficznej. St. Bober (Opole) prezentuje między innymi pracę „W oknie“. Nie lubię używania rastrów, których celem jest upodobnienie fotogramu do obrazu graficznego lub malarskiego; jednakże w danym wypadku użycie rastru okazało się bardzo celowym. Odpowiednie rozbicie jednostajnie szarych płaszczyzn dało fakturę błyskotliwą, pełną świateł i blasków, osiągających szczytowy efekt w podstawie kielicha. Ciekawy obiekt dał w swoich „Pajęczynach“ Janusz Bułhak (Warszawa). Nagrodzona praca R. Burzyńskiego (Warszawa) „Poranek w porcie“ jest dużo słabsza od następnej „Szyny dosięgły portu“. Zyskałaby ona znacznie na papierze białym, który podnosi srebrzystość mgły; natomiast druga jest bardzo ciekawa, zarówno fakturowo, jak i kompozycyjnie. Symetrycznie ułożone szyny na pierwszym planie — wprowadzają nas do oddalonego planu drugiego i, mimo swej ciężkości, równoważą obraz doskonale. Spośród obrazów tegoż autora na drugim miejscu postawiłbym doskonały „Pejzaż nadmorski“. W. Bülow-Szembekowa (Gniezno) daje ciekawe studium okna pod nazwą „Z perspektywy dziecka“. Wyróżniona praca E. Chromińskiego (Malczyce) „Wiejska dziewczyna“ uderza naturalnością i subtelną, miękką techniką. T. Cyprian (Warszawa) wystąpił ze skromnymi motywami, jak „Powrót o zachodzie“ i „Podwórze“; pokazał jednak, że doskonale potrafi wyczuć tak podstawowe w fotografii elementy, jak światło i ruch. Z prac J. Czarneckiej (Toruń) najlepszą jest „Toruń — Stare Miasto“, natomiast portret „Prof. Jan Bułhak“ bardzo słaby i raczej nie należało pokazywać go na Wystawie. A. Czarnecki (Toruń) dał ciekawą pracę pod tytułem „Kompozycja“, będącą właśnie raczej kompozycją pewnych linii i plam, niż przedstawionych na niej przedmiotów. M. i W. Derkowie (Warszawa) pokazali swoje niedoścignione gumy, pełne wyrazu i siły. Prace, przeważnie mocno

fotonizowane, wybijają się na tle Wystawy. Należy żałować, że najcelniejsze gumy Dederków poszły na Międzynarodową Wystawę do Pragi i nie możemy ich podziwiać w Sopocie. Obrazy Dederków są tak osobliwe, tak odmienne od innych, ich technika tak doskonała, cji, przydałoby się jakieś zróżnicowanie dymów w tle. Tematyka na ogół nieciekawa, zbyt mała „Żaba na trzcinach" ginie w tle. J. Hołubowicz (Opole) wystawił zasługujące na wyróżnienie studium pt. „Ręce", oddające po mistrzowsku strukturę i połysk mokrych rąk.



Publiczność zwiedza Ogólnopolską Wystawę Fotografii Artystycznej i Amatorskiej w Sopocie.

Fot.: E. Zdanowski

że nie mają one konkurentów nie tylko w Polsce, ale, zdaje się, i na świecie. M. Dobrzykowski (Gdańsk-Wrzeszcz) dał prace ujęte bardzo ciekawie, które w pełni zasługiwałyby na nagrodę, szczególnie „W stoczni" i „W jedności siła". Z. Dłubak (Warszawa) otrzymał nagrodę „Świata Fotografii" za całość swoich prac. Rodzaj twórczości tego autora nie daje się ująć w krótkiej recenzji, jedno tylko można podkreślić, że odbiega ona daleko od form dotychczas przyjętych, dając powiew nowych kierunków coraz częściej przenikających do naszej fotografiki. Najciekawsze są „Budzę się nagle w nocy, myśląc o dalekim południu" i „Wesołe głębie niepokoją". J. Dudziak (Sławno) dał prace wartościowe, lecz niestety dawne, znane doskonale jeszcze sprzed wojny. K. Gardulskiego (Kraków) „W porcie" posiada temat prosty, lecz ujęty bardzo ciekawie i oryginalnie. E. Haneman (Łódź) pokazuje prace bardzo piękne, rażą one jednak często zbyt widocznym retuszem, odbiegającym od faktury fotogramu i nierównym błyszczącym lakierem. E. Hartwig (Lublin) pokazał prace, które, poza eksperymentalnym „Synchronizmem", można byłoby zaliczyć do rodzaju, jaki by przedstawiał bardzo poważne walory, gdyby nie przesadne stosowanie farmeru. Prawie wolny od tej wady jest obraz „Stare miasto". U H. Hartwig (Lublin) najlepszym jest „Bimbo", chociaż wszystkie tchną nieco zawodowstwem, natomiast L. Hartwig (Lublin) daje dużo nastroju i zrozumienia tematu przy dobrym wykończeniu technicznym. Praca jego „W pracowni teatralnej" zasługiwałaby w pełni na nagrodzenie. „Las płonie" H. Hermanowicza (Szczytno) — płaski, wywołuje wrażenie dekora-

Prace R. Jakimca (Bytom) widzieliśmy lepsze od wystawionych, jednak i te posiadają właściwą mu a tak miłą subtelność i miękkość. Wśród serii sieci rybackich M. Jankowskiego (Gdańsk-Wrzeszcz) zupełnie niesłusznie wyróżniono dość przeciętne „Sieci rybackie II", ciekawe natomiast są „Sieci rybackie III" o śmiałym ujęciu kompozycyjnym, przecinającym pozornie obraz na połowę, który mimo to pozostaje całkowicie zwarty i harmonijny. Jeszcze lepsze bodaj są „Mewy". Lekki ich lot i muśnięcia powierzchni morskiej, sprawiające wrażenie delikatnych pocałunków — wywołują nastrój nie spotykany na tego rodzaju zdjęciach. F. Kaczanowski (Lublin) doskonały temat „Praczki" zepsuł, podając go zbyt ciemno i szaro. Bardzo ciekawy i śmiały w swoich ujęciach A. Kaczkowski (Warszawa) rokuje bardzo dobre nadzieje. Prace G. Kanafockiego (Sopot) wybijają się swoją soczystością, spokojem i brakiem pretensjonalności. Szczególnie ciekawe są „Stare domy" o krzyżującej się symetrii. J. Kosowicz (Poznań) dał ciekawie ujętą „Latarnię" oraz przyjemne zdjęcia plażowe, szczególnie „Nad morzem". W bromoleju W. Kowalczyka (Łódź) szlachetna technika nie ratuje obrazu, w którym rażą pierwszoplanowe druty, w pozostałych obrazach śnieg sprawia wrażenie brudnego. Doskonałe odczucie słonecznego tematu wykazał W. Kubicki (Katowice) w „Poranku w Beskidach". B. Kupiec (Wrocław), we wszystkich swoich pracach doskonały, szczególnie wyróżnia się w „Na wczasach". Obrazy K. Lelewicza (Gdańsk-Wrzeszcz) są — każdy w innym rodzaju a nawet stylu. Od nowej rzeczowości w „U kołodzieja" — aż do przesadnej impresji w „Chatach", gdzie nie wiadomo, co ma więcej waty: chmury,

czy dachy. St. Leszczyński (Poznań) jak zawsze pełen spokoju i pogody. Zdjęcie T. Linka (Gdynia) „Radość życia“ jest jednym z najlepszych i najciekawszych zdjęć Wystawy. Uchwycenie ruchu i wkomponowanie zarówno postaci jak i ich cieni w ramy obrazu doskonałe i zasługiwałoby na nagrodę. Prace zwykle doskonałego H. Makarewicza (Katowice) tym razem dość słabe. Wszystkie obrazy płaskie i nienaturalne. Nagrodzona „Huta“ robi wrażenie dekoracji stołowej. Z. Maksymowicz (Poznań) jak i na innych wystawach jest jedynym reprezentantem fotografii teatralnej. Prace W. Manduka (Opole), na pierwszy rzut oka bardzo dobre, przy bliższym obejrzeniu wykazują nie tylko usterki kompozycyjnej, ale i grube błędy techniczne. (Należy pamiętać o tym, że po osłabieniu miejscowym obraz musi być dokładnie utrwalony powtórnie!). J. Mierzecka (Warszawa) daje tylko jeden obrazek pt. „Liny okrętowe“, ale doskonały, należy tylko żałować, że format jest zbyt mały. Kwestia formatu, a szczególnie w tak wielkiej sali, jest rzeczą niepoślednią. Nie spotykany na Wystawie poziom techniczny podziwiać możemy w pracach J. Molina (Katowice). Jego porcelana jest wzorem którego prześcignięcie wydaje się niemożliwe. M. Myszkowski (Poznań) upodobał sobie piękno ciała kobiecego, jednak przyćmiewa je używaniem zbędnych akcesoriów oraz niepotrzebnie wprowadza treść, czyni to jednak szczęśliwie, unikając pornografii, w jaką bardzo łatwo wpaść przy tym sposobie ujmowania aktu. Bardzo oryginalne prace, zarówno w temacie jak i ujęciu, dał H. Nowak (Gdańsk-Wrzeszcz). Najciekawsza jest „Tajemnica ciała ludzkiego na ekranie“, w której przejawia się głębokie przemyślenie ujęcia tematu. F. Obrąpalskiej (Poznań) „Perlamutto“ bezwzględnie lepsze od nagrodzonej „Plaży“. Spośród egzotycznych obrazów L. Olejnika (Opole) wyróżnia się „Pod górę“; jest to jedna z ciekawszych prac Wystawy. W wąskim korytarzu uliczki jasny klin światła u góry, jak gdyby strzała wskazuje motyw główny. Nagrodzony na Konkursie Ministerstwa Kultury i Sztuki wtórnik-fotonizowany Z. Pękosławskiego (Warszawa) „Na drutach Buchenwaldu“ wywołuje wrażenie niesamowitości wprowadzając w makabryczny świat obozów koncentracyjnych. Obraz ten jest jaskrawym przeciwieństwem pozostałych, pełnych słońca, pogody i... sentymentalizmu. J. Piątek (Poznań) oryginalnie ujmuje rytmiczne blaski słoneczne w swojej „Klawiaturze“. Ciekawa w stylu i ujęciu jest "Sama“ Julii Pirotte (Warszawa). Z obrazów St. Poradowskiego (Poznań) najciekawszy jest „Grobowiec Cieszkowskich“, będący doskonałym opracowaniem bardzo prostych dachów. Bardzo wytworny jest „Pochmurny dzień“ W. Romera (Wrocław). Doskonałe opracowanie niepociągającego motywu dał J. Rosner (Kraków) w „Przypływie fali“. Piękna faktura wody i mokrych kamieni przyniosły autorowi zupełnie zasłużoną nagrodę. Schabenbeck-Mokrzycka (Warszawa) wystawia trzy „Akty“, wypowiadając się w swoich pracach bez wnoszenia tematyczności i literackości jedynie za pomocą pięknej linii kompozycyjnej. L. Sempoliński (Warszawa) demonstruje reprodukowane w tym numerze „Świata Fotografii“ „Życie“ oraz niecodziennie ujętą „Wizję drzewa“. Wyróżniona praca J. Skoczylasa (Sopot) — nie wyważona (ciemna chmura nad białą smugą poświaty psuje równowagę kompozycyjną). Ofiarą nieodpowiedniego papieru padł L. Śliwiński (Poznań). Szarość zamiast czerni jest godną pochwały, lecz szare światła przy szarych cieniach pozbawiają obraz wszelkich zalet plastycznych. Te same prace, wykonane na innych papierach wyglądałyby zupełnie inaczej. Bardzo ciekawe i dobre są „Szyny“ A. Śmietańskiego (Opole). „Gumy A.“ Sobolewskiego (Józefów) robią wrażenie jak gdyby niewykończone, brak im jednej lub kilku warstw. Kolory zbyt jaskrawe i nie zawsze odpowiednie. Bardzo dobry jest „Po deszczu“ M. Stamma (Poznań). Nie podobna pominąć kilku z licznych prac F. Staszewskiego (Gdynia). Najciekawszą jest „Ściana targów“ o zbiegających się perspektywicznie liniach i kierunkach ruchu. Cały obraz posiada właściwie tylko dwa kierunki prawie równoległe. Praca nagrodzona „Symbol wielkiego miasta“ jest dość martwa i oklepana Reszta to doskonałe zdjęcia morskie, które wkraczają jednak często w dziedzinę reportażu a nawet dokumentu. Najlepsze „Queen Mary“. J. Strumiński (Poznań) nadesłał sześć bromów, stojących na bardzo wysokim poziomie. Wszystkie prace tego autora świadczą, że potrafił on wyrobić właściwy sobie rodzaj, po którym nawet bez podpisu można poznać jego prace. Niezapomniane wrażenie sprawia praca J. Strzemiecznej (Łódź) „Dymy nad Birkenau“. Doskonale wkomponowany widmowy portret autorki ponad stosem jej książek stawia ten obraz w rzędzie najlepszych portretów. Ładne tematy plażowe daje T. Szpak (Gdynia). Z dalszych tematów morskich szczególnie dobre są „Ćwiczenia ścigaczy na pełnym morzu“ J. Uklejewicza (Gdynia). Bromy J. Wadowskiego (Gdańsk-Wrzeszcz) — martwe, o bieli jak gdyby przyprószonej kredą. Stosunkowo jeszcze najlepsza „Brama Trynitarska w Lublinie“. Dwadzieścia prac T. Wańskiego (Gdynia) tworzą jak gdyby jedną całość, tak silnie przebija z nich indywidualność twórcy. Dobry jest „Basen węglowy“ N. Wątorskiego (Sopot) oraz ciekawie rozwiązany „Dach“. Obrazy K. Wawrzyniaka (Łódź) są pełne słońca. Słońcem również operuje Z. Wrześniowski (Gdańsk) w cudownie prześwietlonej „Starej nieistniejącej Warszawie“, oraz „W przyrodzie i architekturze“ pełnej harmonii i nastroju. E. Zdanowski (Gdynia) dał cały szereg prac tak dobranych, że trudno byłoby je uszeregować, wszystkie są równie doskonałe. Najbardziej wybijają się „Na przyboju“ oraz doskonały w kolorze „Bulwar w Gdyni“. Mężowi dzielnie sekunduje B. Zdanowska. Jej „Spacer nad morzem“ nieporównany; jednakże widać, że autorkę pociąga przede wszystkim studium portretowe. A. Zdanowska dała bardzo ciekawą „Romantykę“ morską i „Dekorację z liści“. Z przyjemnością oglądniemy dalsze prace tej tak młodej a doskonale zapowiadającej się siły.

Dział krajoznawczy obejmuje 56 prac prof. Jana Bułhaka. Recenzję o nim znajdą czytelnicy na innym miejscu.

Dział fotografii amatorskiej sprawia przyjemną niespodziankę swoim wysokim poziomem. Szereg prac zasługuje w pełni na przeniesienie do działu artystycznego. Ograniczę się do podania tylko najcelniejszych prac w tym przekonaniu że wielu wystawców z tego działu znajdzie się na przyszłych wystawach już w dziale fotografiki. M. Borowczyk (Gdynia) interesuje się fotografią sportową, jego kapitalny w ruchu „Bramkarz“ słusznie zdobył wyróżnienie. Dobrze uchwycił nastrój M. Kołakowski (Częstochowa) w „Dymach nad portem“. Z. Kosycarz (Sopot) w obrazie „Do modlitwy“ ujawnił doskonały pomysł, jednak nie potrafił rozwiązać go do końca. Nieciekawa przestrzeń poza marynarzami oraz niezbyt szczęśliwy podział obrazu — obniżają wartość pracy. Doskonała dynamika przejawia się w „Raju żeglarza“ Cz. Mostowskiego (Kraków). H. Nowy (Gdańsk-Wrzeszcz) dał „Pompowanie“ o dobrych w ruchu żeglarzach, stanowiących wzajemne uzupełnienie rytmiczne, i ciekawe „Refleksy“. „W dolinie tyrolskiej“ W. Płuszczewskiego (Gdańsk) wyróżnia się stroną techniczną, pomimo czerni w górnym lewym narożniku. Trudne zdjęcie S. Rybaka (Warszawa) „W czasie sztormu“ wyróżnia się jednocześnie dobrą kompozycją. „Portret rybaka“ J. Sipayłły (Gdańsk-Wrzeszcz) bardzo dobry, natomiast reszta prac zbyt ciemna. Zdjęciu M. Skoczylasowej (Sopot) „Obfity połów“ można by zarzucić nieco zbyt martwą wodę, przypominającą raczej piasek, kompozycyjnie jednak i tematycznie bardzo dobre. Portrety w plenerze są bardzo trudne; znajdujemy jednak na wystawie dwie prace które świadczą, że i ta trudność daje się rozwiązać przy odpowiedniej umiejętności. Dowodzą tego prace „Lala Z“ J. Witkowskiego (Dynów) i „Uśmiech“ St. Ziółkiewicza (Poznań).

W dziale szkolnictwa fotograficznego zarysowały się wyraźnie kierunki panujące w poszczególnych uczelniach. Najdoskonalsza technicznie jest Państwowa

Szkoła Zawodowa w Katowicach. Szczególnie wyróżnia się praca K. Jechowskiej „Pedagog". Państwowe Liceum Fotografiki w Gdyni wystawia klasami. Samodzielne prace drugiej klasy są bez zarzutu zarówno kompozycyjnie jak i technicznie. Najlepsze są prace pierwsza daje prace w mniejszym formacie i nieco słabsze technicznie, wykazujące jednak dobre poczucie kompozycyjne w martwych naturach i świetne operowanie światłem, jakiego mógłby nie wstydzić się najbardziej wytrawny fotografik. Miejskie Koedukacyjne



Wnętrze pawilonu Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii Artystycznej i Amatorskiej w Sopocie.

Fot.: E. Zdanowski

S. Katzera „Szron", „Bałtyk gra", „Las", Lachmanowicz Andrei „Spacer ślimaka", „Tou-Tou" i „Pierwszy skok". Wybitny talent wykazuje K. Tułodziecka. Klasa Gimnazjum Fototechniczne w Warszawie, wypadło, niestety w tej konkurencji dość słabo; szczególnie portrety są zbyt jednostajne i często rażące retuszem.

MARIAN SCHULZ

I Wystawa Wrocławskiego Towarzystwa Fotograficznego

30 czerwca br. nastąpiło w gmachu ratusza wrocławskiego otwarcie pierwszej wystawy Wrocławskiego Towarzystwa Fotograficznego. Staraniem i troską Zarządu Towarzystwa było pokazać możliwie najlepsze prace, a w szczególności przedstawiające teren Ziem Odzyskanych. Dla uzyskania zaś pełniejszego pokazu włączono również prace fotografików z reszty kraju i dopuszczono do pokazu debiutantów. W całości — uzyskano efekt dobry. Za wyjątkiem kilku prac amatorów początkujących, poziom był równy z kilkoma pracami na poziomie wysokim. Sympatyczne Wrocławskie Towarzystwo Fotograficzne funkcjonuje pod wytrawnym przewodnictwem jednego z asów fotografiki polskiej — prof. Witolda Romera. Jego energia, kultura, głębokie odczuwanie artyzmu i — co się samo przez się rozumie — rozległa wiedza techniczna, dają gwarancję dalszego pomyślnego rozwoju Wrocławskiego Towarzystwa. Pod tym względem znajduje się Wrocławskie Towarzystwo w sytuacji szczególnie szczęśliwej. Na przyszłość oczekiwać będziemy we Wrocławiu poziomu eksponowanego i chyba nadzieje nasze urzeczywistnią się.

Analizując wystawę z punktu widzenia dążeń do nowych osiągnięć, zauważyć należy, iż w zespole wrocławskim nie dało się nic takiego jeszcze dostrzec, co wyraźnie wskazywałoby na dążność do poszerzenia zakresu zainteresowań fotografiki. Należy jednak wziąć pod rozwagę, że jest to pierwsza wystawa Towarzystwa, a więc lokalny start, którego zadaniem jest raczej ogólna propaganda, nawiązanie kontaktu z miej-

scowym społeczeństwem oraz włączenie się do ogólnopolskiego nurtu pracy zbiorowej. Tak należy wystawę tę widzieć i rozumieć.

Nagrodę Min. Kultury i Sztuki przyznało Jury Krystynie Neuman-Gorazdowskiej za pełną dynamiki i aktualną tematycznie pracę „Droga do odbudowy". Jest to jedna z najlepszych w tym temacie prac, jakie ukazały się — z natury rzeczy — po wojnie. Reszta prac — to znane sprzed wojny i obecnie nazwiska zasłużonych autorów, powtarzające się tak pięknie we wszystkich katalogach wystaw fotografiki. Ponieważ musiałbym wymienić prawie wszystkie nazwiska, więc zainteresowanych odsyłam wprost do katalogu. Wyróżniły się natomiast znane już przed wojną fotogramy śp. Jana Neumana oraz sławne izohelie Witolda Romera, twórcy tej techniki. Nie od rzeczy będzie zauważyć, iż autor ten celuje również w innych technikach. Omawianie zresztą prac Romera byłoby powtarzaniem pochwalnych recenzji przedwojennych. Lokalny wpływ Romera dał się zauważyć w kilku izoheliach innych autorów. Wyróżnił się również (z autorów lokalnych) Bronisław Kupiec, którego prace posiadają miłe piętno indywidualności i krystalizujące się oblicze własne, pełne ujmującego romantyzmu. Całość ich jest zwarta i posiada coś z tzw. niezawodności. Sądzić należy, iż wytrwale pracujący Bronisław Kupiec dojdzie do jeszcze lepszych wyników.

Na wszystkich wystawach zauważam błąd ogólny polskich autorów, polegający na literackim charakterze tytułów obrazów. I na tej wystawie miałbym kilka pod tym względem zastrzeżeń. Trzeba, aby komitety organizacyjne wystaw dbały o tę sprawę i w porozumieniu z autorami, dla dobra autorów, likwidowały zbędną gadatliwość napisów, ograniczając je do lakonicznego, formalnego określenia. W sprawie tej, w współczesnej fotografice polskiej wyjątek stanowi wybitnie odrębna twórczość Zbigniewa Dłubaka, która jest u nas twórczością bez precedensu i z samej swej natury surrealistycznej wyjątkowo uprawniona do stosowania „literatury" w tytule pracy. Ująłem w cudzysłów wyraz: literatura, gdyż w tym szczególnym wypadku nie jest tego rodzaju tytuł literaturą, lecz organiczną składową, warunkującą sens obrazu i rodzaj twórczości. Te kilka uwag kieruję pod adresem niczym nieprzejednanych „wrogów" twórczości Zbigniewa Dłubaka — do... rozważenia.

Zrozumiałe, że nie ze wszystkimi pracami i nie ze wszystkim w pracach zgodziłbym się na wystawie wrocławskiej. Zdając sobie jednak sprawę, iż organizatorzy sami doskonale to widzieli (co przedyskutowałem w bezpośredniej z nimi rozmowie) a tylko kierując się względami dopuszczenia większej liczby autorów akceptowali owe drobne usterki — reasumuję ocenę, iż wystawa należy do osiągnięć dodatnich, pożytecznych i celowych. Życzyć należy, aby inne wystawy były organizowane z taką samą pełnią świadomości i samokrytycyzmu.

W ramach wystawy odbył się również wykład prof. Jana Bułhaka o fotografii ojczystej, przy czym czcigodnego Nestora obdarzono zasłużonym uznaniem. W ramach ogólnopolskiej polityki artystycznej twórczości fotograficznej należy zaaprobować szczególną troskę Wrocławskiego Towarzystwa o temat Ziem Odzyskanych, gdyż w ogólnym podziale rola ta istotnie przypada Wrocławskiemu Towarzystwu. Podkreślam, iż rola ta nie oznacza bynajmniej ex officio ograniczenia tematycznego (jak gotowa jest skomentować zatroskana garstka malkontentów z obozu „opozycji z zasady"), lecz jest wypadkową w ogólnym, zasadniczym i logicznym podziale ról na obszarze naszej twórczości.

DR PIOTR ŚLEDZIEWSKI

I Wystawa Fotografiki we Wrocławiu

„200 z górą dobrych fotografii wystawiło 39 fotografów na pierwszej letniej wrocławskiej wystawie fotografiki" — powie przeciętny widz oglądający z katalogiem w ręku interesujące eksponaty.

Fotografia — fotografika: w brzmieniu tak sobie bliskie, a tak dalekie w rezultacie artystycznym.

Należy stwierdzić, że wszystkie fotografie wystawione — są istotnie wykonane lege artis, tj. według praw techniki fotograficznej. Natomiast według mego skromnego zdania z tych 216 eksponatów nie wszystkie są fotografiami twórczymi. Do tworzenia jest bowiem potrzebny talent plastyczny, graficzny. Dzięki talentowi fotografia — amatorska czy zawodowa — przekształca się, staje się ciekawa pod względem kompozycji i gry walorów światłocieniowych, oraz interesująca w opracowaniu powierzchni fotograficznej.

Przyczyny wielkiej ilości wystawiających i eksponatów trzeba szukać w słusznych założeniach organizatorów wystawy. Uznano, że 1. należy zwrócić się do fotografów wrocławskich z prośbą o motywy regionalne z natury i dzieł sztuki; 2. ilość prac dobrych może być przez każdego autora nadsyłana bez ograniczenia — a to w celu silniejszego zarysowania się indywidualności twórczej wystawców; 3. wyśle się zaproszenie do wybitnych fotografików innych miast Polski — dla uzyskania pewnej skali poziomu fotograficznego na wystawie.

Dzięki tym założeniom wystawa naprawdę udała się pod względem liczby wystawców, dużej ilości ich dzieł i nieprzeciętnego poziomu.

Przypatrzmy się teraz autorom i ich pracom spoza Wrocławia.

Jakżeż przyjemnie było witać na otwarciu wystawy osobę i dzieła nestora fotografiki polskiej, nieznużonego w twórczej pracy Jana Bułhaka. Jego świetna „Dolina radości" (Nr 3) — to on sam. „Drogę do Pucka" (Nr 15) potraktował z holenderską, a „Drogę do Oksywia" (Nr 16) z wileńska. Tadeusz Cyprian chwali się przede wszystkim słonecznym „Akropolisem" (Nr 24), Stefan Leszczyński pokazał swoje „Brzozy" (Nr 75) w subtelnych walorach. Franciszkowi Maćkowiakowi trzeba powinszować graficznie przeprowadzonej „Tęczy" (Nr 80). Janinie Mierzeckiej najlepiej udały się „Góry Olbrzymie" (Nr 86). Maksymilian Myszkowski lubi symbole; dobrze mu też w tym sekunduje „Rusałka" (Nr 91). Nieodżałowanej pamięci Jan Neuman przypomina się nam pośmiertnie w swych gumach, izoheliach i przetłoku. Ponad wszystkie jaśnieje znana izohelia „Defilada" (Nr 105), doskonała kompozycja na ukos rzuconego marszu marynarzy. Fortunata Obrąpalska i Zygmunt Obrąpalski zaprezentowali bardzo ciekawie swoje talenty. Leonard Olejnik „Na arabskim jarmarku" (Nr 118) dał wrażene tłoku jarmarcznego dzięki dobrej kompozycji kilku osób. Stefan Poradowski celuje pomysłem w swym „Nokturnie" (Nr 120). Włodzimierz Puchalski wystąpił z wielu ciekawymi pracami, zabłysły jednak „Żaba" (Nr 130), „Sowy" (Nr 131) i Zamek Olsztyński (Nr 165). Adam Śmietański celuje przede wszystkim w „Szynach" (Nr 198). Marian Stamm daje „Cichą przystań" (Nr 207). Wreszcie Jerzy Struminski świetnie kompo-

nuje zabytkowy kościół „Wang“ (Nr 208) i brom, potraktowany niemal izohelijnie — „Na wzgórzu“ (Nr 209).

Zrobimy teraz przegląd najlepszych prac najlepszych fotografików wrocławskich.

Piotr Ignut świetnie komponuje „Dźwig“ (Nr 29). „Król na żurawiu“ (Nr 31) jest bardzo ciekawy w pomyśle, szkoda jednak, że pod względem graficznym ma pewien mankament waloryzacyjny: drugi plan nałazi na plan pierwszy. Świetny natomiast jest „Spawacz“ (Nr 30). Bronisław Kupiec wystąpił z 29 pracami. Z tych co najmniej tuzin prac jest pierwszorzędnych. Na pierwszy plan wybija się grafika „Św. Nepomucen“ (Nr 63), doskonała kompozycja przestrzenna: ręka świętego wskazująca na orła polskiego u szczytu kościoła Św. Krzyża. Bogusław Lambach dobry w „Poranku“ (Nr 69) a Henryk Makower w „Na dnie“ (Nr 84). U Bożeny Michalik kompozycja elementów architektonicznych i rzeźbiarskich istotnie wywołuje u nas nastrój „W obliczu nieskończoności“ (Nr 89). Krystyna Neuman - Gorazdowska w swej „Drodze do odbudowy“ (Nr 97) o miłym efekcie powierzchni w motywie burzenia ruin Wrocławia znalazła nieomal dynamikę wysokogórską, mgławicową. Świetna też jest jej kompozycja szyn tramwajowych z cieniami życia ulicy w „Na zakręcie“ (Nr 98) oraz widok chat i szachownicy śladów na śniegu „W zimie“ (Nr 94). Tadeusz Porębski czaruje nas portretami kobiecymi i kwiatami. Najświetniejsze są w kompozycji „Narcyzy“ (Nr 26). Marian Rehorowski w „Lalkach“ (Nr 70) wydobył przy dobrej kompozycji wypukłość rzeźbiarską. Stanisława Ryś-Fedorowska najmilej zaprezentowała się „Główką dziewczyny“ (Nr 94). Prezes Witold Romer, dusza W. T. F., przewodzi wszystkim swą wynalazczością świetnej izohelijnej obróbki powierzchni fotograficznej jak również w wielu wypadkach zwartą niemal monumentalną kompozycją w izoheliach i bromach. W takim np. „Św. Piotrze“, „Św. Pawle“, „Św. Hieronimie“ (Nr 186, 188, 189) z wrocławskiej katedry czuć zwartą gotycką piętnastowieczną kamienną posągowość. Należy mu się przy tym jako organizatorowi życia fotograficznego we Wrocławiu wyjątkowa podzięka.

Ogólnie wziąwszy, Wystawa Fotografiki jest b. ciekawa, bierze za serce, jest chętnie odwiedzana przez szerokie warstwy społeczeństwa. Mieści się w Ratuszu, przewspaniałym gotyckim budynku, świetnie wyrestaurowanym ku chwale Wrocławia dzięki zabiegom ob. Cieślaka, dyrektora Muzeum Historycznego.

Nagrodę Min. Kultury i Sztuki w kwocie 10 000 zł jury złożona z Mariana Schulza, Piotra Śledziewskiego, Aleksandra Krzywobłockiego, Witolda Romera i Jaromira Rose przyznała Neuman-Gorazdowskiej za całokształt pracy we Wrocławiu. Trzy cenne nagrody książkowe firmy Książnica-Atlas ofiarowano Kupcowi, Puchalskiemu i Strumińskiemu. Ponadto listami pochwalnymi obdarowano Porębskiego, Ignuta oraz Śmietańskiego.

PRZEMÓWIENIE NA OTWARCIU WYSTAWY FOTOGRAFIKI W RATUSZU WROCŁAWSKIM

Od Redakcji: (Dnia 20. VI. 1948). Poniżej podajemy treść przemówienia wygłoszonego przez Prezesa Wrocławskiego Towarzystwa Fotograficznego prof. dr Witolda Romera na otwarciu wystawy fotografiki, ponieważ zawiera ono pewne założenia programowe Towarzystwa co do sposobu urządzania wystaw.

Otwarcia Wystawy dokonał Prezydent Miasta Wrocławia Bronisław Kupczyński.

Panie Prezydencie — Panie i Panowie.

Ze wzruszeniem i niepokojem oczekujemy oddania pod osąd opinii publicznej tej pierwszej naszej wystawy, owocu dużego wysiłku, dokonanego w dzisiejszych niełatwych warunkach.

Ale nie o trudnościach chciałem słów parę powiedzieć, ale o myślach, które nami kierowały przy organizowaniu wystawy. Otóż pierwszym celem było zmobilizowanie i uzyskanie przeglądu wszystkich fotografików, pracujących na terenie Wrocławia i Ziem Odzyskanych i do nich zwracaliśmy się z wielokrotnymi apelami, prosząc o przesłanie swych prac a w szczególności prac tematycznie związanych z krajem, w którym żyją. Apel nasz nie pozostał bez skutku — katalog wystawy zawiera 21 nazwisk wrocławskich i 4 z okręgów okolicznych, razem 25 — z terenów Ziem Odzyskanych.

Pierwotne zamierzenia nasze były skromne, chcieliśmy raczej zrobić klubowy przegląd sił, niż większy pokaz publiczny i stosować przy ocenie prac odpowiednio łagodne kryteria. Ilość nadesłanych prac dobrych i pomieszczenie wystawy w reprezentacyjnych, pięknych gotyckich salach ratusza — skłoniły nas jednak do zastosowania ściślejszej oceny.

Aby uzyskać ogólno-polskie tło dla prac miejscowych, zaprosiliśmy również kilku czołowych fotografików, którzy odpowiedzieli chętnie na nasz odzew. Mamy na sali prace autorów z Poznania, dotychczas stolicy fotografiki w powojennej Polsce, Bułhaka, Puchalskiego — jedynego u nas fotografika, poświęcającego się wyłącznie naszej przyrodzie żywej.

Ten sposób organizowania wystawy pozwolił nam na osiągnięcie innego jeszcze celu, którego realizacja już w przedwojennych latach była zamierzona, a nawet częściowo realizowana, mianowicie pełniejszego pokazania indywidualności autorów. Urządzane zazwyczaj wystawy zawierają zaledwie kilka, przeważnie mniej niż 5 prac najlepszych nawet autorów i dopiero na przestrzeni szeregu wystaw można sobie stworzyć obraz ich artystycznego oblicza. My natomiast wcale nie ograniczaliśmy liczby nadsyłanych prac i przy ocenianiu nie odrzucaliśmy „dla sprawiedliwości“ dzieł autorów którzy wiele fotogramów nadesłali. Dzięki temu niektórzy autorzy mają na wystawie pokaźne liczby prac, stwarzających jasny obraz ich twórczej indywidualności. Ten sposób organizowania daje przewagę autorom czynnym i utalentowanym i stanowi pewne novum w dziedzinie organizowania wystaw fotograficznych. (Od Redakcji: Metoda, na którą powołuje się autor jest już obecnie stosowana w praktyce).

Wreszcie o jednym jeszcze aspekcie chciałem słów parę powiedzieć. Gdy wchodziliśmy na te Ziemie, nie mieliśmy wrażenia obejmowania swej własności w posiadanie. Niemczyzna zdawała się tak dokładnie zakrywać każdy zakątek ziemi, że mieliśmy raczej uczucie zasłużonego rewanżu, niż powrotu do swego domu. Gdy jednak zaczniemy chodzić z aparatem po mieście i jego szczegółami się interesować, gdy obejrzymy stary polski tympanon w kościele N. P. M. na Piaskach, gdy zauważymy że wiele pięknych rzeźb w najpoważniejszych zabytkach miasta jest dłuta polskiego rzeźbiarza Urbańskiego — zaczynamy wyraźniej odczuwać, że jesteśmy w swoim dziedzictwie.

Obiektyw jest narzędziem służącym poznaniu i odczuciu piękna swego kraju i prawdy wielu innych rzeczy, i to nie tylko dla tych, którzy przychodzą wystawy oglądać, ale w większej jeszcze mierze dla tych, którzy są stroną czynną, którzy się nim posługują i prace swe głębiej przeżywają.

Uważamy, że ta pierwsza wystawa nie jest zakończeniem prac lecz ich początkiem, że zwerbuje nam ona nowe rzesze pracowników, których fotogramy zapełnią ekrany następnych wystaw.

PRZYZNANIE NAGRÓD NA I WYSTAWIE FOTOGRAFIKI WE WROCŁAWIU

Komisja rozdziału nagród złożona z Mariana Schulza (Min. Kult. i Sztuki), ks. dr Piotra Śledziewskiego, inż. Aleksandra Krzywobłockiego (Wojew. Wydz. Kultury i Sztuki), Jaromira Rose i prof. dr Witolda Romera, dokonała następującego rozdziału nagród za prace wystawione we Wrocławiu.

I. Krystynie Neuman-Gorazdowskiej przyznano nagrodę Min. Kultury i Sztuki w kwocie 10 000 zł.

II. Bronisławowi Kupcowi przyznano nagrodę firmy Książnica-Atlas, w postaci książek wartości ok. 5 000 zł.

III. Włodzimierzowi Puchalskiemu przyznano nagrodę firmy Książnica-Atlas, w postaci książek wartości ok. 3 000 zł.

IV. Jerzemu Strumińskiemu przyznano nagrodę firmy Książnica-Atlas w postaci książek wartości ok. 2 000 zł.

Oprócz tego Komisja uchwaliła wysłać listy pochwalne dr Tadeuszowi Porębskiemu za pracę pod tyt. „Narcyzy", Adamowi Śmietańskiemu za pracę pod tyt. „Szyny", oraz inż. Piotrowi Ignutowi za pracę pod tyt. „Król na żurawiu".

INŻ. MARIAN DEDERKO

WYSTAWA JANUSZA PODOSKIEGO

W lokalu Cechu Fotografów Warszawskich została otwarta wystawa indywidualna Janusza Podoskiego, artysty malarza i świetnego fotografika, który prowadzi zakład fotograficzny. Zgromadził on tam kilkadziesiąt swych prac i to nie specjalnie na ten cel wykonanych, ale wybranych wprost z teczki zakładowej. Daje się to zauważyć na wystawie, gdyż niektóre prace nie zostały wykonane tip top i sądzę, że technicznie dałoby się z nich jeszcze wyciągnąć bardzo wiele. Po większej części są to portrety plastyków, którzy, musimy to przyznać, mają twarze bardzo ciekawe i, że tak się wyrażę, malarskie. Są to portrety typowo psychologiczne, gdzie autor nie tyle poszukiwał konwencjonalnego typu fotografii, co głębi wyrazu i charakterystyki ruchu. Rozmieszczenie plam znakomite, co nie powinno nas dziwić, gdyż Podoski jest malarzem.

Obiektyw, najczęściej anachromat, oświetlenie brutalne, czasami bardzo kontrastowe, ale na zdjęciu zawsze widzimy myślącego człowieka, mającego duszę, co jest główną zaletą i urokiem prac wystawowych.

Trochę mię zdziwiła decyzja Cechu wybrania na pierwszą wystawę właśnie Podoskiego. Przypuszczam, że jego twórczość więcej by się nadawała w domenie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

Mam nadzieję, że i przyszłe wystawy będą ciekawe dla fotografików amatorów i bardzo pouczające dla członków Cechu.

JAN SUNDERLAND

WYSTAWA PORTRETÓW J. PODOSKIEGO

Czytelniku! Staram się dać ci wykład jasny;
przeczytaj go i wniknij; lecz miej pogląd własny.

W dziele Janusza Podoskiego zdaje się dominować troska o to, żeby nie powiedzieć nic niepotrzebnego. Ze stanowczą powściągliwością artysta stara się pokazać w człowieku li tylko rzeczy najbardziej istotne. Zwykle zatapia znaczną część głowy w czerni tła; może uważa, że symetryczna budowa głowy ludzkiej zwalnia go od obowiązku opowiedzenia tego, co widz może sam sobie dopowiedzieć na podstawie oświetlonego fragmentu. Kontrastami światłocienia zaznacza intensywność wzroku, jakąś bolesną zmarszczkę koło ust, napięcie karku. Z nieszablonową śmiałością pozostawia poza polem widzenia połowę bujnego wąsa (portret rzeźbiarza Kudły). Większość modeli — to plastycy warszawscy: malarz, rzeźbiarz, graficy. Portrety te podkreślają często to, co plastycy mają charakterystycznego, co stanowi ich cechę zawodową: siłę wzroku, jego ostrą wnikliwość, zdolność postrzegania większą od przeciętnej. A także — często — siłę ducha; bo życie artysty jest ciągłą walką, walką na trzy fronty: z tworzywem sztuki, z publicznością i z samym sobą — walką, z której rodzi się skupienie wewnętrzne ponad miarę zwykłych „zjadaczy chleba".

Największe wrażenie sprawiają te portrety, w których artysta połączył oddanie nastroju psychologicznego z najbardziej rzeźbiarskim traktowaniem bryły głowy. Osobiście postawiłbym u szczytu podobizny K. Lasockiego — jakby fotograficzny odpowiednik autoportretu Tintoretta z Luwru — i, najwyżej, Eug. Arcta: przejmujący wizerunek człowieka zatopionego w myślach.

Całkowicie sobą jest się tylko w samotności. Jak powiada poetka:

.... poszłam z jodeł graniem,
I tam, na wirchu, w stawie, który śnieg założył,
Obaczyłam twarz swoją tak, jak ją Bóg stworzył" [1]).

W towarzystwie innych ludzi tylko wyjątkowo nie ulega się do pewnego stopnia ich nieuchwytnym fluidom oraz pewnej skłonności do przystosowania się; do zachowania wślizguje się pewna mniej lub więcej świadoma gra lub gierka. Skłonność ta wzmaga się znacznie przed obiektywem fotograficznym. Podoski potrafi wyłuskać twarz spoza maski.

A jednak nie wyszedłem z wystawy zupełnie zadowolony. Trochę dlatego, że znając przeważną część produkcji autora, dokonałbym częściowo innego wyboru eksponatów; zwłaszcza w zakresie portretów kobiecych. Ale co najważniejsze: te prace — tak skupione, tak nabrzmiałe wyrazem — nadają się mniej od innych do wystawienia w gromadzie. Widocznie im również nie służy krzyżowanie się fluidów, które emanują z nich, jak z ludzi żywych. Zwalczają się. W całej pełni działałyby — samotnie.

1) M. Grossek-Korycka: Krzywe zwierciadło.

JAN SUNDERLAND

Fotograficzny dokument barwny

I.

Druga wojna światowa, zwłaszcza wymagania wywiadu lotniczego, mocno przyspieszyły rozwój fotografii kolorowej. Obecnie można sporządzać wcale przyzwoite dokumenty, utrwalające takie lub inne wycinki rzeczywistości w barwach prawie naturalnych na błonach, i przenosić je w dowolnej liczbie egzemplarzy i w bardzo szerokich granicach powiększania na papier.

Oczywista, pierwsze następstwa tego postępu technicznego będą fatalne. Rzesze pstrykaczy, nie wykwalifikowanych artystycznie, będą płodzić setki i tysiące obrazków pstrych, fałszywych i, z kolei, zniepráwiających smak zarówno samych fotografów, jak i tych, którzy będą te obrazki podziwiać. Ale z jednego drzewa i krzyż i łopata. Sądzę, że wynalazek fotografii kolorowej można wyzyskać w kilku kierunkach na rzecz tworzenia nowych wartości kulturalnych. Poniżej pragnę skierować uwagę na możliwości, jakie się otwierają w dwóch kierunkach.

II.

W naszych muzeach etnograficznych i wydawnictwach, poświęconych sztuce ludowej, widnieje sporo przedmiotów, których kolorystyka ma wielkie znaczenie bądź artystyczne, bądź etnograficzne, a zwykle jedno

i drugie. Tkaniny, ceramika, wycinanki, pisanki... pulsuje w nich nakaz wewnętrzny tworzenia sztuki; wypowiada się wrodzona estetyka ludu, wpływy, jakim podlega, dążenia, jakie się z nią wiążą. Jest to przebogaty materiał do badań nad duszą ludu, nad duszą człowieka w ogóle w dziedzinie reakcyj estetycznych na życie.

Lecz wszystkie te zespoły strojów i temu podobnych przedmiotów stanowią drobną tylko cząstkę tego, co wytwarzają moce twórcze ludu, i to cząstkę dość przypadkowo wybraną i ocaloną od niepamięci. Ani fundusze, przeznaczone na zakupy, ani przestrzeń, zajmowana przez szafy muzealne, nie pozwalają na wytworzenie zbiorów, jako tako zupełnych. Nie mówiąc już o wyrwach, jakie w nich sprawiła ostatnia wojna i jej skutki: pożar muzeum etnograficznego w Warszawie, przechowywanie w jak najgorszych warunkach zbiorów krakowskich itd.

Ponadto drobna tylko cząstka istniejących zbiorów jest zlokalizowana w czasie. Rzadko ściśle znany jest czas powstania danego przedmiotu. Sklasyfikowanie chronologiczne ich zespołów byłoby przeważnie rzeczą bardzo trudną.

Otóż fotografia kolorowa może, przynajmniej na przyszłość, zmniejszyć te niedomagania, przyczynić się do powstania wielkich wzorów archiwalnych sztuki ludowej. Należałoby organizować wyprawy naukowo-fotograficzne. Winny one odwiedzać stale te miejscowości, gdzie można się spodziewać najbogatszego plonu: Łowicz, Złaków, Jackowice, Bukowinę Tatrzańską i inne — i odwiedzać je corocznie w tym samym czasie, nie pomijając zresztą i okolic mniej bogatych artystycznie, a zwłaszcza mniej opracowanych. Wyobraźmy sobie zespoły fotografii barwnych, przedstawiających np. procesję Bożego Ciała w Zdunach w ciągu kolejnych dwudziestu lat! Poza ogromną wartością takiego archiwum już tylko dzięki ilości materiału dokumentarnego miałoby ono jeszcze wartość specyficzną. W wyniku dokładnego zapisywania czasu, w jakim wykonano każde zdjęcie, umożliwiłoby ono badanie nadzwyczaj ciekawego, a bodaj że prawie nietkniętego zjawiska: mody w strojach regionalnych itp. Że zaś moda jest, między innymi, reakcją wrażliwości estetycznej na spowszednienie form widzianych, dokładne i masowe badanie tego zjawiska winno stworzyć drogę do niezbadanych dziedzin psychiki estetycznej ludu polskiego.

Z własnych wspomnień podaję — oczywiście najzupełniej ogólnikowo i fragmentarycznie — przemiany kolorystyczne kiecek i zapasek łowickich w ciągu lat trzydziestu. Przed pierwszą wojną światową dominowały szerokie pasy czerwone lub granatowe lub ciemnozielone na pomarańczowym tle. Około roku 1920-22 pasy te uległy zwężeniu, a tło z pomarańczowego stało się blado-różowe, kanarkowo-żółte lub jasnozielone. Kilka lat później pasy wszystkie zdrobniały; obok różowego widzimy stale wąski pasek biały. Około roku 1930 zaczęły się pojawiać sporadycznie ostre akcenty fioletu; po roku lub dwóch było go już dużo. A około roku 1936 czy 1937 — wśród młodych księżaczek panowały niepodzielnie barwy chłodne: fiolety, błękity, zielenie. Obecnie (r. 1948) panuje zwłaszcza zielony, często obok niebieskiego lub fioletowego, albo podkreślony wąskimi pasami białymi lub czarnym obramowaniem. Wśród innych kolorów pojawił się (podobno podczas okupacji) lila-popielaty. Początek tej ewolucji utrwalił w malarstwie głównie Lindeman, przedwojenny koniec — Jagodziński. Zdaje się, że stadia przejściowe nie znalazły w ogóle odbicia w malarstwie. Zresztą, czy obrazy mniej lub więcej impresyjne zastąpią **jako dokument** fotografię barwną?

III.

Druga dziedzina, w której fotografia barwna mogłaby się wielce przydać — to utrwalenie procesu powstawania obrazu. Wyobrażam to sobie w taki sposób. Odpowiednia instytucja (Akademia Sztuk Pięknych? Instytut Historii Sztuki? Pracownie konserwatorskie?) — gdy kiedyś skończy się nawał pracy, związany z zacieraniem uszkodzeń wojennych — umawia się z wybranym mistrzem pędzla. Deleguje doń pracownika, który opanował technikę fotografii kolorowej, lecz który poza tym zna się na malarstwie. Delegat fotografuje różne stadia powstawania obrazu od pierwszego szkicu na płótnie do skończonego dzieła. Fotografia utrwala podkład, laserunki, przecierki, zmiany koncepcji kompozycyjnej podczas roboty, przemalówki. Nawet gdyby tę pracę wykonywał jeden człowiek, a liczba artystów, których technikę utrwalonoby w ten sposób, nie przekracza kilku w ciągu roku — po stosunkowo niedługim czasie powstałby zbiór materiałów, cennych zarówno dla historyków sztuki, jak i — jeszcze bardziej — dla młodych początkujących artystów. Pomimo doskonałości fotografii barwnej jeszcze i teraz, czy nie chcielibyśmy znać metody Veronsa, Leonarda, Rubensa, Delacroix, Cezanne, utrwalonej w takich zdjęciach? Czy nie psioczylibyśmy na ich współczesnych i uczniów, że nie dokonali tego, gdyby fotografia barwna wówczas istniała?

INŻ. B. MODRZEJEWSKI
z. prof. Uniwersytetu Łódzkiego

Fizyczne zasady działania światłomierzy fotoelektrycznych

W numerze marcowym „Świata Fotografii" ukazał się artykuł Juranda Kurczewskiego („Światłomierze fotoelektryczne"), w którym autor omawia własności światłomierzy, nie znając — niestety — ich konstrukcji. Nawet mało przygotowany czytelnik dobrze wie o tym, że w światłomierzach fotograficznych nie ma żadnej bańki szklanej z wtopionymi elektrodami; by o tym się przekonać, wystarczy po odkręceniu śrubek zajrzeć do wnętrza przyrządu. Autor wymienionego artykułu podaje, że światłomierz fotograficzny jest fotoelementem (fotoogniwem), następnie nie wiedząc czym właściwie jest fotoogniwo, przypisuje światłomierzom fotograficznym budowę, jaką posiadają „fotocele" (komórki fotoemisyjne) i poświęca tym ostatnim cały artykuł. Komórki fotoemisyjne nie mają, bo mieć nie mogą, żadnego zastosowania w praktyce fotograficznej, gdyż wymagają użycia baterii anodowej.

Wobec tego, że w następnych numerach „Świata Fotografii" nie ukazało się żadne sprostowanie, pozwalam sobie podać zasady działania światłomierzy fotoelektrycznych.

Istnieją trzy rodzaje urządzeń fotoelektrycznych, zwanych potocznie fotokomórkami. Służą one między innymi również do pomiarów natężenia światła.

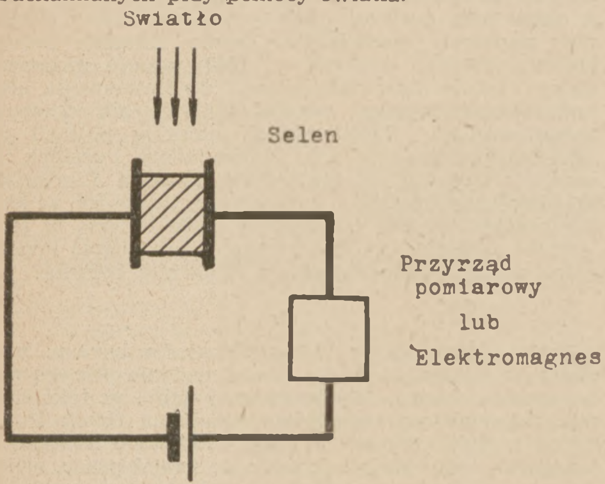
Są to:

1. Fotoopory,
2. Fotokomórki emisyjne, próżniowe lub z gazem rozrzedzonym,
3. Fotokomórki zaporowe-fotoogniwa.

1. Fotoopory

Działanie fotooporu polega na zwiększeniu się przewodnictwa elektrycznego selenu metalicznego pod wpływem światła.

Urządzenie fotooporowe stanowi obwód elektryczny, w którego skład wchodzą: komórka selenowa, bateria elektryczna oraz przyrząd pomiarowy — gdyby chodziło o pomiar natężenia światła, lub elektromagnes — gdy chodzi o zastosowanie fotooporu w urządzeniach uruchamianych przy pomocy światła.



URZĄDZENIE FOTOOPOROWE

W ciemności selen „metaliczny" jest złym przewodnikiem elektryczności, na świetle natomiast przewodzi prąd dość dobrze. W ciemności przez przyrząd pomiarowy lub elektromagnes przepływa prąd bardzo mały, na świetle zaś natężenie prądu jest duże, i zwiększa się przy większej sile światła.

Obecnie fotoopory są mało używane. Znajdują zastosowanie w urządzeniach sygnalizacyjnych; nie mają żadnego znaczenia jako przyrządy pomiarowe.

2. Fotokomórki emisyjne

W fotokomórkach emisyjnych wyzyskany został tzw. efekt fotoelektryczny. Efekt fotoelektryczny polega na wybijaniu elektronów z metali przez światło.

Jak wiadomo, elektron jest najdrobniejszą cząstką materialną wchodzącą w skład atomu. Elektron posiada ładunek elektryczności ujemnej o wielkości najmniejszej, jaka w ogóle jest możliwa. Elektron jest atomem elektryczności ujemnej. W atomach metali elektrony są dość słabo związane i mogą stosunkowo łatwo przechodzić z atomu do atomu. Prąd elektryczny przepływający przez metal jest po prostu strumieniem elektronów.

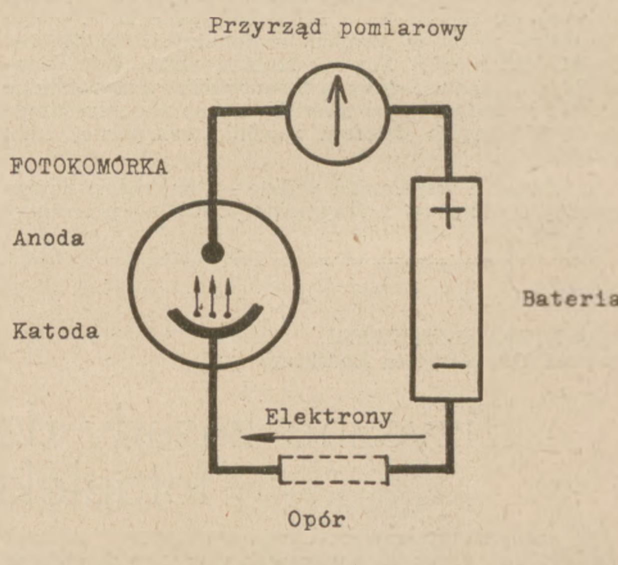
Komórka fotoelektryczna próżniowa składa się z opróżnionej z powietrza bańki szklanej, w której zawarte są dwie elektrody z wyprowadzeniami na zewnątrz: katoda i anoda.

Katoda w postaci blaszki, którą pokrywa metal tzw. alkaliczny np. cez, jest połączona z minusem baterii elektrycznej o napięciu co najmniej kilkudziesięciu woltów, anoda zaś połączona jest z plusem baterii. Poza tym w obwodzie znajduje się elektryczny przyrząd pomiarowy. Światło padając na katodę wybija z niej elektrony. Ilość elektronów wydostających się z katody jest proporcjonalna do natężenia padającego nań światła. Ujemnie naładowane elektrony wydzielone z katody są przyciągane przez dodatnio naładowaną anodę. Przez fotokomórkę naświetlaną przepływa strumień elektronów od katody do anody. Strumień ten jest tym silniejszy, im silniejsze jest światło padające na fotokomórkę. Strumień elektronów, który przedostał się do anody, płynie dalej w części zewnętrznej obwodu przez przyrząd pomiarowy do katody.

Przez przyrząd pomiarowy płynie prąd elektryczny o natężeniu proporcjonalnym do siły światła. Fotokomórka doskonale nadaje się do pomiaru natężenia światła. Jeżeli w obwodzie umieścić duży opór (dziesiątki milionów omów), to przy przepływie prądu przez ten opór będzie powstawał na oporze spadek napięcia tym większy, im większy jest prąd. Wobec tego, że natężenie prądu jest proporcjonalne do siły światła, spadek napięcia na oporze jest również proporcjonalny do siły światła. Napięcie na oporze w pewnych przypadkach może dochodzić do kilku woltów, najczęściej jednak jest o wiele mniejsze. Małe napięcia uzyskiwane na oporze fotokomórki mogą być wzmacniane przy pomocy wzmacniaczy lampowych podobnych do używanych w radiotechnice.

Dlatego komórka fotoemisyjna znalazła bardzo liczne zastosowanie praktyczne. Jest główną częścią składową różnych aparatów do pomiarów siły światła dla celów naukowych i technicznych; jest częścią składową urządzeń alarmujących i automatów uruchamianych przy pomocy światła. W kinie dźwiękowym jest niezbędną częścią składową aparatury, przy której pomocy zmiany w natężeniu strumienia światła, przechodzącego przez taśmę filmu z zapisanym fotograficznie dźwiękiem, są zamieniane na zmiany napięcia. Te ostatnie po przejściu przez wzmacniacz sterują lampy zasilające głośniki.

Znacznie czulsze od komórek próżniowych są komórki z gazem rozrzedzonym. Elektrony wybite z katody przez światło pędzą w stronę anody, zderzają się po drodze z cząsteczkami lub atomami gazu, wybijają z nich elektrony. Przez utratę elektronów atomy uzyskują nadmiar elektryczności dodatniej, stają się jonami dodatnimi, które wraz z elektronami biorą udział w przenoszeniu elektryczności. Dlatego przy tej samej sile światła prąd przechodzący przez fotokomórkę gazową jest znacznie większy niż w komórce próżniowej.



URZĄDZENIE Z FOTOKOMÓRKĄ EMISYJNĄ

Olbrzymią czułość posiadają fotokomórki — powielacze elektronowe. Niewielka ilość elektronów, wybitych z katody przez bardzo słaby strumień światła, wytwarza w fotokomórce całą lawinę elektronów. Dzieje się to w ten sposób, że wybity poza obręb katody elektron nabiera szybkości pod wpływem przyciągającego działania dodatnio naładowanej anody i uderzając w nią wybija z niej pewną ilość elektronów, te zaś wybijają jeszcze więcej elektronów w posiadającej wyższe napięcie drugiej anodzie itd.

Fotokomórki emisyjne zwykłe oraz powielacze elektronowe są używane do pomiarów natężenia światła gwiazd i całkowicie wyparły urządzenia dawniej stosowane, wykorzystujące zjawisko termoelektyczności. W urządzeniach tych („termocelach“) światło rozgrzewa miejsce spojenia dwu drutów z różnych metali, tzw. termoparę (ściślej większą ilość termopar połączonych szeregowo). Powstająca wskutek tego siła elektromotoryczna wywołuje przepływ prądu przez przyrząd pomiarowy.

Aczkolwiek fotokomórki typu emisyjnego są ogólnie używane w nieprzenośnych urządzeniach do pomiarów siły światła, w lekkich przenośnych urządzeniach nie są one stosowane.

3. Fotokomórki zaporowe — fotoogniwa

W lekkich przenośnych światłomierzach fotoelektrycznych są używane wyłącznie fotokomórki zaporowe, zwane krótko fotoogniwami. W fotoogniwie cieniutka warstewka półprzewodnika elektryczności, tlenku miedzianego lub selenu, znajduje się na powierzchni metalu. Przy naświetlaniu powierzchni zetknięcia się tych warstw następuje przenikanie elektronów z jednej warstwy do drugiej tylko w jednym kierunku, mianowicie od półprzewodnika do metalu. Przy połączeniu obu warstw np. z zaciskami galwanometru, w czasie naświetlania w obwodzie płynie prąd elektryczny. Jeżeli opór galwanometru jest mały, natężenie prądu przepływającego przez przyrząd pomiarowy jest prawie proporcjonalne do siły światła padającego na fotoogniwo.

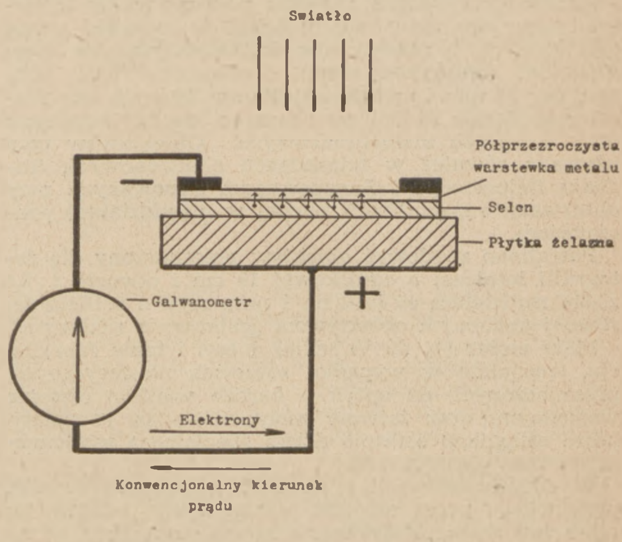
Ażeby światło mogło dostać się do powierzchni rozgraniczającej warstwę półprzewodnika od warstwy metalu, musi ono przejść przez jedną z tych warstw. W fotoogniwie selenowym światło przechodzi przez półprzezroczystą cieniutką warstewkę metalu, znajdującą się na froncie fotoogniwa.

Pod półprzezroczystą warstewką metalu znajduje się warstewka selenu, mająca za podłoże płytkę żelazną.

Przy naświetlaniu elektrony przechodzą od selenu do półprzezroczystej warstwy metalu. Elektrony w fotoogniwie selenowym płyną pod światło. Następnie od warstewki metalu i pierścienia zbierającego elektrony płyną przez galwanometr do płytki będącej podłożem warstwy selenu.

W czasach gdy nie znano elektronów, za kierunek prądu elektrycznego przyjęto kierunek ruchu hipotetycznych ładunków elektryczności dodatniej. A więc przyjęty, konwencjonalny kierunek prądu jest przeciwny kierunkowi ruchu elektronów, będących rzeczywistymi nośnikami elektryczności.

W fotoogniwie z tlenkiem miedzi Cu_2O na blaszce miedzianej światło przechodzi przez warstewkę tlenku miedziawego i powoduje przenikanie elektronów do płytki miedzianej. W fotoogniwie z tlenkiem miedzi



ŚWIATŁOMIERZ Z FOTOOGNIWEM SELENOWYM

elektrony płyną ze światłem. Fotoogniwa miedziowe nie są obecnie używane, gdyż czułość ich maleje z czasem. Fotoogniwa selenowe nie podlegają wyraźnie zaznaczonemu starzeniu się.

W przeciwieństwie do fotooporów oraz fotokomórek emisyjnych fotoogniwa nie potrzebują żadnych baterii; energia świetlna jest bezpośrednio zamieniona na energię elektryczną. Stąd nazwa: fotoogniwo. Jako urządzenia, nie wymagające żadnych baterii, fotoogniwa specjalnie nadają się do lekkich światłomierzy elektrycznych i w tej dziedzinie są bez konkurencji.

Światłomierz elektryczny z fotoogniwem selenowym stał się bardzo często używanym przyrządem w rękach fotografa. Jest to przyrząd niezawodny pod względem wskazań pod warunkiem, że będzie należycie użyty.

MGR ZYGMUNT OBRĄPALSKI

Nowe obiektywy

Ostatni dziesiątek lat przyniósł nam wiele nowości w zakresie zarówno teorii jak i techniki wyrobu obiektywów. Ponieważ wynalazki te odnoszą się również do obiektywów fotograficznych, postaramy się chociaż powierzchownie zapoznać się z niektórymi usiłowaniami i osiągnięciami w tej dziedzinie.

Podczas ostatniej wojny Amerykanom udało się wynaleźć nową technikę otrzymywania soczewek z organicznych mas plastycznych. Soczewki odlewano w precyzyjnych formach, przy czym materiał odtwarzał w najdrobniejszych szczegółach wszelkie cechy matrycy. Spośród 130 wyprobowanych materiałów wybrano tylko dwa, akrylat cykloheksylmetylowy oraz polystyren.

Fabrykacja polegała na wlaniu materii organicznej, częściowo spolimeryzowanej, do form szklanych odpowiednio wyszlifowanych i wypolerowanych, następnie — na ogrzaniu ich, pod ciśnieniem atmosferycznym, do pewnej niewysokiej temperatury dla ukończenia polimeryzacji. Powierzchnie optyczne odlewów wyjętych z form nie wymagały żadnego dodatkowego polerowania, co podnosi wybitnie szybkość fabrykacji, wpływając jednocześnie na koszta produkcji.

Usunięto w szerokiej mierze spotykane poprzednio trudności przy obróbce mas plastycznych, zmniejszając wartość odchyleń współczynnika załamania do rzędu $\pm$ 0,0015. Odległość pomiędzy powierzchnią soczewki, przy jej grubości 1 cm, a powierzchnią formy, nie przekracza 0,25 — 0,50 mikrona i nie zachodzi zupełnie zjawisko wyrywania z powierzchni masy malutkich cząsteczek i przylegania ich do formy.

Zarówno wymiary soczewek, jak ich kształt — nie zmieniają się z czasem. W soczewkach z metyloakrylatu rozpraszanie światła jest znikome, natomiast zauważalne w grubszych soczewkach polystyrenowych.

Możliwe jest otrzymywanie systemów optycznych niewrażliwych na wahania temperatury, natomiast zmniejszenie działania innych czynników atmosferycz-

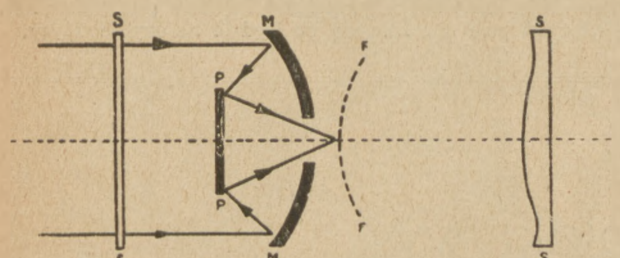
nych udaje się osiągnąć jedynie przez pokrycie powierzchni zewnętrznych cieniutkimi warstewkami szklanymi, co wcale nie jest rozwiązaniem oszczędnym. Potrafiono wytwarzać lustra metalizując powierzchnie, jak również nakładać warstwę przeciwodblaskową, przy czym temperatura, którą stosowano, nie przekraczała 65° C.

Armia amerykańska używała podczas wojny kilkaset tysięcy aparatów zaopatrzonych w soczewki z mas plastycznych i obiektywów katadioptrycznych typu Schmidta (opisanych niżej) o otworze f : 0,67, przy średnicy 85 mm i ogniskowej 56 mm, których siła rozdzielcza sięgała 55 linii na 1 mm, co jest najważniejsze przy aparatach małoobrazkowych. Obiektywów tych używano również w teleskopach elektronowych (rodzaju Sniperscope i Snooperscope) stosowanych przy obserwacji i sygnalizacji nocnej w niewidzialnej podczerwieni.

Potrafiono zbudować obiektyw przeznaczony dla fotografii lotniczej o ogniskowej 19 cm i otworze f : 2,8 z siłą rozdzielczą 45 linii na 1 mm, czyli o subtelności równej podobnym obiektywom „całkowicie szklanym". Mały ciężar (⅓ do ½ szkła), łatwa i tania fabrykacja, specjalnie w wypadku soczewek niesferycznych, przeznaczonych do optyk o bardzo wielkim otworze względnym, oraz łatwość montażu — są to zalety, które osiągnięto ostatnio dzięki specjalnym właściwościom mas plastycznych.

W dotychczasowych systemach optycznych światło, przechodząc przez ośrodek przezroczysty, mianowicie szkło lub masę plastyczną, z których one były budowane — ulegało załamaniu na powierzchni powietrze-ośrodek. Wadą ich było praktycznie nieuniknione występowanie widma wtórnego. Wada ta była szczególnie niepożądaną wówczas, gdy wymagano wielkiej jasności obiektywów; z tych oraz wielu innych powodów od dawna usiłowano wyprodukować systemy optyczne, oparte raczej na zjawisku odbicia niż załamania.

Nowy impuls badaniu takich systemów dał w ostatnim dziesięcioleciu wynalazek Schmidta: nowa kamera nazwana jego imieniem (rys. 1). Składa się ona z opatrzonego w środku otworem lustra sferycznego M, płaskiego lustra P i płytki o niesferycznej powierzchni S. Zarys kształtu powierzchni niesferycznej na rys. 1 podany jest w skali przesadzonej, odchylenie od płaszczyzny płaskiej w rzeczywistości jest bardzo małe,

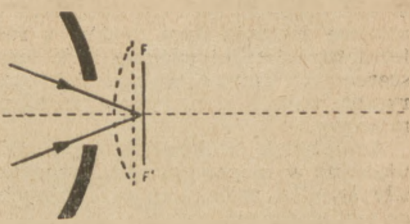


Rys. 1. Prosty schemat kamery Schmidta, składającej się ze sferycznego zwierciadła wklęsłego, zwierciadła płaskiego i płytki korygującej. Na prawo: kształt płytki korygującej w skali przesadzonej.

rzędu kilku tysięcznych lub co najwyżej setnych mm. Według tego prostego systemu budowano obiektywy o jasności większej od f : 1.0, przy czym praktycznie nie było mowy o występowaniu widma wtórnego. Obiektywy Schmidta podobnego typu próbowane były przy wyświetlaniu obrazów telewizyjnych, powstających na ekranie lampy katodowej.

Główną wadą obiektywów Schmidta jest zakrzywienie płaszczyzny obrazu. W celu należytego naświetlenia płyty lub filmu muszą one posiadać kształt pokazany na rys. 1, lub jeżeli używa się ich jako obiektywu projekcyjnego, to ekran katodowy musi być wygięty w ten sam sposób.

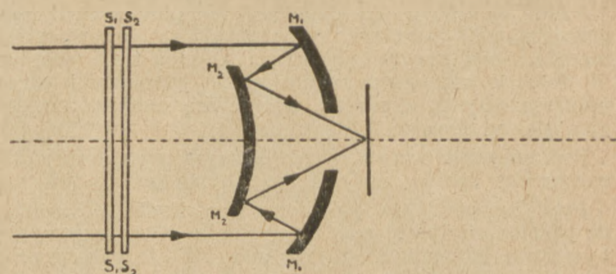
Opiszemy dwa sposoby wypłaszczenia pola obrazu w obiektywach Schmidta. Pierwszy z nich polega na dodaniu do systemu opisanego powyżej płaskowypukłej soczewki o wypukłości nadzwyczaj małej (rys. 2). Drugi sposób polega na użyciu dwu luster



Rys. 2. Wypłaszczenie pola obrazu za pomoca soczewki płaskowypukłej.

sferycznych, wklęsłego i wypukłego, o jednakowych promieniach krzywizny. Układ tego drugiego rodzaju, stosujący jednak powierzchnie niesferyczne, jest przedmiotem nowoczesnego patentu Warmishama (rys. 3).

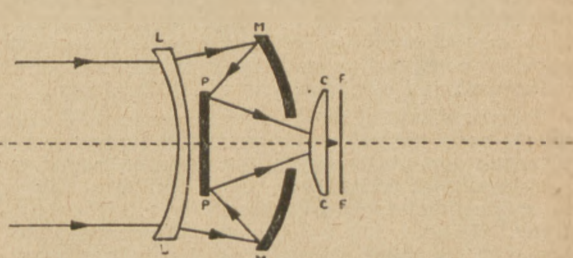
Wadą i to poważną tego dokładnie opracowanego systemu jest konieczność użycia co najmniej jednej powierzchni o krzywiźnie niesferycznej. Produkcja takich powierzchni w skali handlowej jest zagadnieniem wybitnie trudnym. Były one budowane dla astronomów, istnieje jednakże ogromna różnica między wyrobem nielicznych płaszczyzn dla obserwatorów



Rys. 3. Sposób wypłaszczenia pola obrazu przez użycie dwu luster sferycznych M_1, M_2 i dwóch płytek korygujących S_1, S_2.

a fabrykacją ich w skali masowej. Niesferyczne, skorygowane płytki odlewane są w Stanach Zjednoczonych z przeźroczystego plastyku, jednak, jak to już wyżej wspomniano, produkcja ich jest wciąż jeszcze trudnym problemem.

Powyższe powody wpłynęły na to, że obecnie specjalnie duże znaczenie przywiązuje się próbom stworzenia nowych obiektywów, polegających raczej na odbiciu niż załamaniu światła, jednakże przy użyciu powierzchni wyłącznie sferycznych. Jeden z nich skonstruowany został przez Gabora z firmy British Thomson Houston (rys. 4). W chwili obecnej bardziej



Rys. 4. Konstrukcja Gabora, szczególnie korzystna ze względu na zastosowanie powierzchni wyłącznie sferycznych. Składa się ze słabej soczewki rozpraszającej L, zwierciadła sferycznego M, płaskiego zwierciadła P i wypłaszczającej pole soczewki C. Pole obrazu FF jest praktycznie zupełnie płaskie.

prawdopodobnym jest użycie tego typu wyłącznie do obiektywów krótkoogniskowych, których tolerancja optyczna nie wymaga tak dokładnego skorygowania aberacji, jaka jest konieczna przy obiektach długoogniskowych, i które będą prawdopodobnie wymagały użycia płaszczyzn niesferycznych. W przyszłości jednakże powinno to stać się przedsięwzięciem realnym. Mimo że posiadamy dzisiaj na rynku obiektywy niezwierciadlane zupełnie odpowiednie dla fotografii, interesuje nas przyszłość tego rodzaju co Gabora, szczególnie gdy porównamy ich prostotę przy otworze robocznym większym od f : 1 z zawiłością dawnych konstrukcji i weźmiemy pod uwagę, że są one wolne od wad chromatycznych a w szczególności nie posiadają widma wtórnego.

Od aut.: Materiały z Cox. Optics i Photo — Cinema.

JAN SUNDERLAND

A B C fotografii

(ciąg dalszy)

3. Technika zdjęcia

1. Aparat winno się mieć tuż pod ręką, w kieszeni albo w specjalnej torebce na pasku, przewieszonej przez ramię, nie w plecaku lub walizce. Aparat winien być stale naładowany, gotowy do „strzału". Okazje do zrobienia ładnej fotografii trafiają się często niespodziewanie i mijają nieraz w ciągu pół minuty.

2. Robiąc zdjęcie, fotograf winien wykonać czynności następujące:

a) nastawić przesłonę na głębię ostrości,
b) „ migawkę na właściwy czas,
c) „ na odległość,
d) ewentualnie założyć filtr,
e) odsunąć zasuwę kasety, jeśli się operuje kliszami lub błonami płaskimi,
f) objąć temat celownikiem,
g) sprawdzić, że nikt nie zasłoni tematu,
h) nacisnąć spust migawki,
i) zmienić negatyw.

Początkującemu fotografowi radzimy nauczyć się na pamięć tej tabelki w możliwie prostej formie i powtarzać ją przed każdym zdjęciem, aby nie pominąć żadnej czynności, np.:

ostrość, czas, odległość, filtr,
zasuwa, nie ma nikogo,
pal, zamiana.

(Wyraz „pal" można zastąpić przez „cyk", „hop", „pstryk", „tuj" lub jakikolwiek inny, wymowny i jednosylabowy).

Objęcia tematu celownikiem nie trzeba przypominać: narzuca się samo.

A teraz nauczymy się poszczególnych czynności.

3. Nastawienie przesłony na głębię ostrości (zadiafragmowanie). Stanowi ono zarazem regulację ilości światła, jakie działa na negatyw, w chwili zdjęcia. Dokonywa się go za pomocą wskazówki, przesuwanej wzdłuż odpowiedniej skali (p. wyżej, p. 4 cz. drugiej). Jeśli temat znajduje się cały w jednej odległości od aparatu (fotografia dokumentu, płaskorzeźby, daleki krajobraz; w mniejszym stopniu — portret na tle, nie mającym samodzielnego znaczenia), wystarcza największa przesłona, jaką ma aparat. Gdy zaś różne przedmioty znajdują się w różnych odległościach, np. kiedy fotografujemy ludzi, stojących w odległości kilku metrów od nas na tle dalekiego krajobrazu, albo gdy odległości nie można określić ściśle, wtedy przesłonę trzeba w zasadzie znacznie zmniejszyć. Dokładne wskazówki zajęłyby zbyt wiele miejsca; pewne dane umieściliśmy wyżej; dodajmy, że zwykle przesłona 12,5 pokrywa ostro całą odległość od 2½ metrów do nieskończoności. Zresztą rychło nabiera się wystarczającego doświadczenia.

4. Nastawienie na czas. Dokonywa się przez nastawienie wskazówki na odpowiednią liczbę.

Wyboru czasu zdjęcia dokonywa się zależnie od rodzaju tematu, oraz intensywności oświetlenia; ten zaś warunek sprowadza się do pory roku, godziny i stanu zachmurzenia. I tu najlepszym mistrzem jest doświadczenie, ale sprawa jest zbyt ważna i skomplikowana, żeby można było czekać, aż się je nabędzie.

Podręczniki podają kilka typów tabliczek naświetlenia, które sobie można skopiować. Ze swojej strony podajmy tabliczkę na miesiące marzec i wrzesień, którą uważamy za najłatwiejszą w użyciu. Wskaże ona czas naświetlenia dla negatywu o czułości na światło, oznaczonej stopniem 23° Sch. (czyli według skali Scheinera), albo 1300° H. & D (czyli według skali Hurtera i Driffielda.)

Nasza tabliczka składa się: z czasu podstawowego, jakim jest czas zdjęcia, obliczony dla fotografii w ciemnym pokoju, ok. godz. 7 rano lub 5 po południu, przy niebie pokrytym ciemnymi chmurami i przesłonie 36, oraz z poprawek: a) na rodzaj tematu, b) porę dnia, c) stan pogody, d) przesłonę.

Czas podstawowy w marcu lub wrześniu wynosić będzie 6 minut, czyli 360 sekund.

Wprowadźmy poprawki,

a) na rodzaj tematu:

wnętrze jasnego pokoju, 4 razy krócej (czyli 1/4 czasu podstawowego),
wnętrze gęstego, ciemnego lasu, 15 razy krócej (czyli 1/15 czasu podstawowego),
wnętrze lasu, wąskie, ciemne ulice, ludzie w cieniu domu lub drzew, średnio jasna ulica, krajobrazy z gęstymi drzewami, 30 razy krócej (czyli 1/30 czasu podstawowego),
bliskie budynki w cieniu, ludzie na dworze w jasnym cieniu, widoki śnieżne z bliskimi drzewami, jasna, szeroka ulica, 60 razy krócej itd.,
dalekie krajobrazy z rzadkimi drzewami na pierwszym planie, bliskie niezaciemnione budynki, ludzie z bliska w krajobrazie otwartym 120 razy krócej itd.,
sceny na brzegu morza z bliska, śnieg i drzewa, dalekie krajobrazy bez pierwszego planu, osoby w krajobrazie powyżej 2000 metrów 240 razy krócej itd.,
pola śnieżne, sceny na brzegu morza z daleka 480 razy krócej itd.;

b) na porę dnia:

ok. godz. 8 rano lub 4 po południu 2 razy krócej (czyli ½ czasu podstawowego,)
ok. godz. 9 rano lub 3 po południu 2²/₃ razy krócej (czyli 3/8 czasu podstawowego),
od godz. 10 rano do 2 po południu 4 razy krócej (czyli 1/4 czasu podstawowego);

c) na stan pogody:

przy niebie pokrytym jasnymi obłokami 2 razy krócej (czyli ½ czasu podstawowego),
przy niebie na ogół pogodnym, słońcu za chmurką — 4 razy krócej (czyli ¼ czasu podstawowego),
przy niebie zupełnie pogodnym — 5 razy krócej (czyli 1/5 czasu podstawowego);

d) na przesłonę:

przesłona	25	—	2	razy krócej itd.
„	18	—	4	„ „
„	15	—	6	„ „
„	12,5	—	8	„ „
„	11	—	12	„ „
„	9	—	16	„ „
„	7,7	—	24	„ „
„	6,3	—	32	„ „
„	5,5	—	48	„ „
„	4,5	—	64	„ „
„	3,5	—	128	„ „

Więc: osoba na powietrzu (:120), o godz. 9 rano ($^{3}/_{8}$ poprzedniego czasu), przy słońcu za ciemnymi chmurami (bez poprawki), przesłona 11 (:12), czas zdjęcia wypadnie:

360 : 120 = 3 sek.; $^{3}/_{8}$ tego czasu — $^{9}/_{8}$ podzielone przez 12 = $^{9}/_{96}$, tj. $^{1}/_{10}$ sekundy.

Z ręki? Trochę długo; aparat może drgnąć. Użyjmy więc większej przesłony, tak żeby wystarczył czas mniej więcej $^{1}/_{25}$ sekundy. $^{1}/_{10}$ sekudy jest większa od $^{1}/_{25}$ sekundy 2½-krotnie; skoro chcemy 2½-krotnie zmniejszyć czas zdjęcia, to dla zachowania tegoż naświetlenia musimy w tym samym stosunku 2½ zwiększyć ilość promieni padających na błonę, czyli musimy 2½-krotnie zwiększyć przesłonę. Zamiast przesłony 11 musimy tedy użyć przesłony ok. 6,3.

Drugi przykład. Otwarte pole (daleki krajobraz, więc (:240); godz. 4 po południu (:2); niebo pogodne (:5); przesłona 9 (:16). Czas zdjęcia wyniesie:

36 : (240 . 2 . 5 . 16) = $^{300}/_{38400}$ czyli ok. $^{1}/_{100}$ sek.

Jeżeli zakładamy filtr (czego nie uczynimy w pierwszym przykładzie, ale na pewno uczynimy w drugim) — wypadnie odpowiednio przedłużyć czas zdjęcia lub powiększyć przesłonę. Jeżeli np. filtr jest „trzykrotny"). o co trzeba się zapytać kupującego, albo sprawdzić przez dokonanie kilku zdjęć jednakowych: jedno bez filtru, pozostałe z filtrem. kolejno przedłużając czas zdjęcia 2, 3, 4, 5-krotnie, to albo nastawić migawkę na $^{1}/_{33}$ sekundy (między $^{1}/_{25}$ a $^{1}/_{50}$); albo nastawić wskazówkę przesłony na 5,5 (w połowie między 4,5 a 6,3).

Fotografując pod światło (czyli mając światło wprost przed sobą — oczywiście na tyle wysoko, żeby nie świeciło wprost na obiektyw, który trzeba zasłonić od góry), przedłuża się czas zdjęcia dwukrotnie.

Obliczenia powyższe uwzględniają najczęściej spotykaną światłoczułość negatywu, 23° Scheinera czyli 1300 H. D. Negatyw o czułości 20° Sch. (630 H. D.) wymaga naświetlenia 2-krotnie dłuższego; 17° Sch. (310 H. D.) — 4-krotnie dłuższego; 26° Sch. (2 700 H. D.) — 2-krotnie krótszego; 29° Sch. (5 600 H. D.) — 4-krotnie krótszego. Oczywiście, że nasza tabela nie jest ścisłą: nie można bowiem z zupełną ścisłością ustalić stopnia zachmurzenia nieba, inaczej się przedstawia światło o tejże godzinie i w tym samym stanie nieba dnia 1, 15 i 30 tegoż miesiąca. Nie zawsze też uda się początkującemu ściśle ustalić, do jakiej kategorii należy temat fotografii, czy krajobraz jest „daleki", a drzewa „rzadkie". Wreszcie i światłoczułość błon jest tylko przybliżona i nieraz podawana przez fabrykanta zbyt optymistycznie. Pomóc na te niepewności może tylko dłuższe doświadczenie. W każdym razie czas naświetlenia winien być raczej za długi, niż za krótki; należy raczej prześwietlać niż niedoświetlać.

W handlu istnieją światłomierze elektryczne, optyczne i foto-chemiczne, są one jednak na ogół drogie, a korzyść, jaką dają, jest dość problematyczna. Mianowicie, czas zdjęcia jaki wskazują, stosuje się w zasadzie do przeciętnego oświetlenia całego tematu, fotograf zaś winien się stosować do oświetlenia części, znajdującej się w cieniu; w przeciwnym bowiem razie otrzyma cienie „niewyrobione", tj. ciemną powierzchnię, w której ginie obraz poszczególnych przedmiotów.

5. W tym samym oświetleniu można dokonać zdjęcia w różnym czasie i z różną przesłoną: każde zmniejszenie czasu wymaga takiegoż powiększenia przesłony czynnej i odwrotnie. Jaką kombinację wybrać?

Czynnikiem, który zwykle narzuca rozwiązanie tego zagadnienia, jest temat zdjęcia. Jeżeli fotografujemy przedmiot nieruchomy, np. rzeźbę, dokument, portret osoby, która o tym wie i nie porusza się, albo daleki pejzaż, czas zdjęcia będzie obojętnym; może trwać nawet kilka sekund (np. portret przy świetle sztucznym), jeżeli mamy na czym postawić aparat. Osoby idące wymagają migawki $^{1}/_{25}$ sekundy, biegnące $^{1}/_{50}$ sek., galopujący koń — $^{1}/_{250}$ sek, pociąg w biegu $^{1}/_{500}$ sek. i mniej. Najbardziej „wymagającym" tematem jest woda bieżąca. Fotografowana za wolno rozmaże się, jak każdy inny temat w ruchu. Ale sfotografowana zbyt szybko zastygnie w nieruchomości, będzie przypominać raczej powierzchnię lodową, niż ciecz płynącą. Na ogół potok z bliska wymaga ok. $^{1}/_{20}$ sek., z daleka — $^{1}/_{10}$. Wodospad — $^{1}/_{100}$ i $^{1}/_{25}$.

Drugim czynnikiem wyznaczającym wybór właściwej kombinacji czasu i przesłony jest potrzebna głębia ostrości. Jeżeli chcemy uchwycić wyraźnie znajomego z odległości 5 metrów na tle Wawelu, odległego o 100 metrów czyli „w nieskończoności", to zmniejszenie przesłony do 12 będzie konieczne. Jeżeli jednak zadośćuczynić obu wymaganiom, nie możemy i musimy wybierać między szybkością a ostrością, to na ogół należy się troszczyć bardziej o szybkość: nieostrość tła razi mniej niż obraz poruszony, może nawet być czasem wcale miła dla oka.

6. Nastawienie na odległość. Jeżeli wszystkie pierwiastki zdjęcia są w tej samej odległości od fotografującego, zagadnienia nie ma, trzeba nastawić na tę odległość. Zagadnienie powstaje dopiero wtedy, gdy poszczególne przedmioty znajdują się w rozmaitej odległości od aparatu. Wtenczas fotograf ma przed sobą trzy wyjścia:

a) albo nastawia na tę odległość, w jakiej znajduje się główny, zasadniczy temat,
b) albo na tę, w jakiej się znajduje pierwszy plan, czyli najbliższe przedmioty, jakie fotografia obejmie,
c) albo na odległość pośrednią, bliżej pierwszego planu, niż oddali, aby zmieścić możliwie dużą przestrzeń w granicach głębi ostrości.

Pierwsze rozwiązanie należy stosować, gdy temat główny jest znacznie ważniejszy od pozostałych (portret na tle pejzażu).

Drugie — gdy wszystkie przedmioty są mniej więcej równie ważne dla fotografa, a piękno jest dlań ważniejsze od dokładności; to rozwiązanie bowiem daje najprzyjemniejszy efekt plastyczny. Przy tym warto zauważyć, że jeśli celownik obejmuje dużo pierwszego planu niepotrzebnie, a nasz temat zaczyna się w pewnej odległości (a zdarza się to bardzo często), to z góry można przewidzieć, że dół fotografii się obetnie, i wycelować na najbliższą odległość, jaką się chce pozostawić (a nie na najbliższą, jaką chwyta aparat).

Trzecie — również wtedy, gdy fotografowi chodzi o wszystkie części fotografii jednakowo, lecz raczej w celu uzyskania ścisłego dokumentu, a nie obrazu, którego estetyka jest rzeczą najważniejszą.

Zresztą powyższe reguły nie są święte. Doświadczony artysta-fotograf, nieraz odstąpi od nich, np. poda na pierwszym planie, w odległości metra, zupełnie nieostre liście i kwiaty, a ostrość skoncentruje na odległości trzech metrów, pozbawiając znów ostrości dalekie drzewa — jeśli to odpowiada jego wyczuciu piękna w zastosowaniu do danego tematu. Początkujący jednak winien unikać wyskoków i możliwie trzymać się rozwiązania pod „b".

7. Ewentualne założenie filtru. Ewentualne, bo filtr jest nie zawsze potrzebny. Radzimy zakładać go zawsze, gdy fotografia obejmuje pogodne niebo z obłokami lub bez nich, lub zieleń: drzewa, krzaki, trawniki. Poza tym filtr przydaje się dla zmniejszenia kontrastów, gdy te są w naturze zbyt wielkie, np. w wypadku białych domów z czarnymi cieniami, w oślepiającym świetle słonecznym. Do zdjęć wnętrz filtr jest na ogół niepotrzebny.

8. Odsunąć zasuwę kasety. Ten przepis dotyczy tylko płyt i błon płaskich. W stosunku do aparatów na „rolki" (błony zwijane) ten punkt odpada.

9. Objąć temat celownikiem. Gdy aparat jest lustrzanką, ten punkt nie nasuwa trudności. W przeciwnym razie należy mieć na uwadze, że celownik jest albo trochę wyżej od obiektywu, albo z boku, i pamiętać, że w skutek tego fotografia będzie się nieco różnić od obrazu, jaki się widzi w wizjerze. Aby uniknąć tedy obcięcia czubka głowy (gdy celownik jest umieszczony nad obiektywem), musimy pozostawić w celowniku trochę przestrzeni nad nią. Gdy celownik jest z boku, trzeba pozostawić trochę wolnego miejsca z tej strony, z której jest umieszczony.

Obejmując temat, należy unikać przechylania aparatu w tył. Wywołuje ono bowiem wrażenie, zwykle bardzo przykre, że fotografowane przedmioty walą się w tył. Jeśli więc w normalnej pozycji nie da się objąć tego wszystkiego, co się chce sfotografować, to raczej należy podnosić cały aparat, stanąć wyżej, lub odejść dalej; jeśli nie można — zrzec się zdjęcia. W zasadzie, w chwili zdjęcia aparat winien stać poziomo. Ale szczere, mocne przechylenie w tył da efekt znacznie przyjemniejszy od nieznacznego przechylenia; zdarzają się tematy, które tego wymagają.

10. Sprawdzić, że nikt nie zasłoni aparatu. Zwłaszcza na ulicy. Zdarza się, że fotograf wszystko nastawił, wszystko przewidział, tylko nie to, że w tej chwili ktoś przejdzie przed nim i w momencie zdjęcia zasłoni temat. Należy więc przed naciśnięciem migawki rzucić okiem na prawo i na lewo i ewentualnie przeczekać parę sekund.

11. Nacisnąć migawkę. Jeśli fotografuje się z ręki, to w tej chwili należy mocno trzymać aparat od spodu, samego zaś naciśnięcia dokonać jednym palcem, nie ciężarem całej ręki. Chodzi o to, by uniknąć skrzywienia pozycji aparatu, co z kolei musi sprawić, że zdjęcie będzie krzywe.

12. Zmienić negatyw; czyli albo przekręcić rolkę, aż w otworku, na to przeznaczonym, ukaże się następny numer (bądź też, zależnie od aparatu — aż ten sam numer ukaże się w następnym okienku); albo wyciągnąć i odedrzeć papierek w błonach płaskich — „pakfilmie" (poinformować się u kogoś znającego się na rzeczy z aparatem w ręku). Wyciągnąć papierek błony płaskiej powoli; szybkie tarcie błony może wywołać drobniutkie wyładowania elektryczne, pokrywające błonę marmurkowym deseniem.

Niedoświadczony fotograf psuje sporo zdjęć przez to, że zapomina o zmianie, wskutek czego robi drugie zdjęcie na tym samym negatywie. Oczywiście zepsute będą oba.

13. A teraz, szanowny Czytelniku, jeśli dotychczas nie fotografowałeś z powodzeniem, jeśli znajdujesz w powyższych uwagach coś nowego, to nie czytaj dalej. Rozpocznij pracę czy zabawę. Fotografuj i badaj, co z tego wyniknie. Nie zrażaj się tym, że na pierwsze szesnaście zdjęć kilka nie wyjdzie wcale, inne będą szare, inne znów krzywe: że najbliższym istotom poucinasz raz głowę, raz nogi. Nie sądź, że masz zły aparat, gdy jeszcze w drugiej szesnastce połowa zdjęć będzie się odznaczać rażącą nieostrością, i gdy w trzeciej szesnastce jeszcze w kilku zdjęciach odnajdziesz te lub inne niespodzianki. Powiedz sobie, że przeżywasz to, co przed tobą przeżyli wszyscy dzisiejsi mistrzowie kamery (i wczorajsi, a będą przeżywać jutrzejsi); że brak doświadczenia leczy się tylko nabieraniem doświadczenia, wytrwałością... i optymizmem. Ale staraj się zawsze dotrzeć do przyczyny niepowodzenia. Koło czwartej rolki lub paczki błon, staną się one przypadkami nieprzewidzianymi i wyjątkowymi. Czyli — na fotografii będziesz miał wyraźny obraz tego, co fotografowałeś. Wtedy zacznij się zastanawiać nad tym, że twoja fotografia powinna być nie tylko podobna do natury, lecz zarazem piękna. I wtedy — dopiero wtedy — czytaj dalej. (D. c. n.)

INŻ. J. STRUMIŃSKI

Z przemysłu fotograficznego

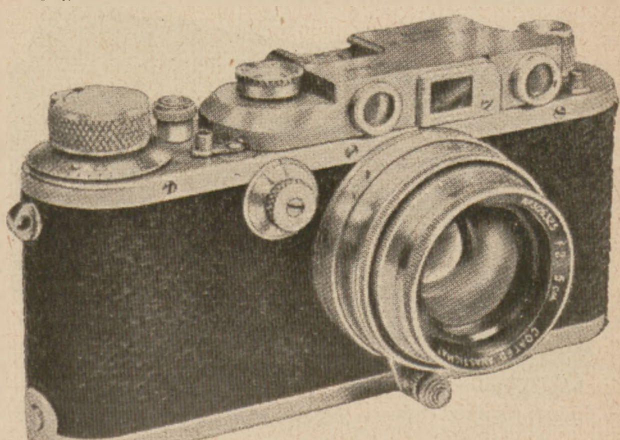
Obserwując rozwój techniki budowy aparatów fotograficznych za granicą w dobie powojennej, możemy stwierdzić, że kamera małoobrazkowa zdobyła bezapelacyjnie prymat wśród aparatów na całym świecie — i to tak u amatorów, jak i w innych dziedzinach fotografii. Czynnikiem, który zadecydował o tym zwycięstwie, jest niewątpliwie wysoka jakość obecnie produkowanych materiałów negatowowych, oraz doprowadzona do szczytów precyzja technologii optycznej.

Oglądającego powojenne modele aparatów małoobrazkowych, uderza przede wszystkim to, że konstrukcja Leici zakrólowała na całym świecie. „Reid" angielski, „Foca" francuska, czy nawet „Canon" japoński — są albo identycznymi kopiami Leici, lub też bardzo zbliżonymi jej naśladownictwami.

Prostota konstrukcji sprzężenia obiektywu z odległościomierzem w Leice, rozwiązanie migawki i jej zgrabny i „chwytny" kształt — stworzyły aparat wygodny w obsłudze i długowieczny w użyciu; toteż gdy po wojnie przestały obowiązywać ograniczenia patentowe niemieckie, fabryki zagraniczne od razu zastosowały te rozwiązania konstrukcyjne w budowie swoich aparatów.

Tym samym praktyka rozstrzygnęła spór, jaki często się zjawiał na łamach pism fotograficznych przed wojną, co lepsze: Leica czy Contax? — na korzyść raczej Leici.

Zrozumiałe to z tego względu, że Leitz, jako pionier w tej dziedzinie, stosował rozwiązania najprostsze i najlepsze, Zeis-Ikon w Contaxie musiał obchodzić patenty swego poprzednika drogą konstrukcji bardziej skomplikowanych. Nic więc dziwnego, że gdzie jest więcej kółek, śrubek i dźwigienek, tam może coś prędzej „nawalić".



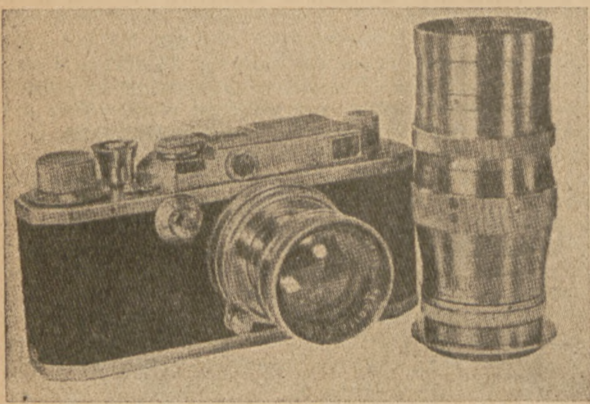
„Reid"

W konstrukcjach powojennych nie zapomniano i o niektórych walorach Contaxa, jak odejmowana tylna ścianka aparatu oraz sprzężenie celownika z odległościomierzem w jednym okienku (prawdzie walory te są względne), i francuska „Foca" ma dodatkowo zastosowane jedno i drugie.

Wracając do idei Leici wspomnę, że już przed wojną konstruktorzy sowieccy uznali konstrukcję tę za najkorzystniejszą, wypuszczając na rynek aparat „FED", który jest odpowiednikiem Leici II.

Poniżej podaję krótkie dane techniczne aparatów obecnie produkowanych za granicą, wzorowanych na Leice.

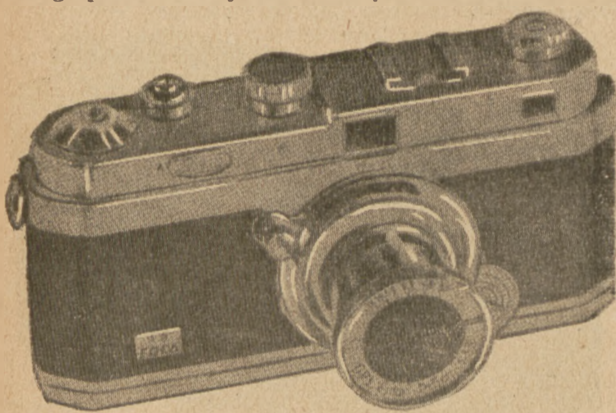
Angielski „Reid" jest identyczną prawie kopią Leici III: wyprodukowany przez firmę Reid-Sigrist Limited Leicester, wyposażony w standartowy anastygmat F 2 firmy Ross-Taylor Hobson i migawkę regulowaną od 1 do 1/1000 sek., dostosowany jest do wszystkich obiektywów i dodatkowych akcesorii Leici.



„Canon"

Również i japoński aparat „Canon" firmy Seiki-Kogaku, Tokio, którego produkcja rozpoczęła się w 1939 r., jest również prawie identyczną kopią Leici — a mianowicie sprzężenie obiektywu z odległościomierzem, transport filmu, budowa migawki, górna gałka na czas krótki od 1/20 do 1/500 sek., przednia na czas długi do 1 sek., wyposażony w obiektyw standartowy o sile F 2, wzorowany na leicowskim Sumitarze, ponadto obiektyw długoogniskowy 13,5 cm o sile F 4. Nadają się również obiektywy i celowniki Leici.

Różnica między Canonem a Leicą polega na sprzężeniu odległościomierza i celownika w jednym okienku, boki obudowy nie są pół okrągłe, lecz ścięte, wielkość i waga prawie identyczne z Leicą.



„Foca"

Francuska „Foca" firmy Roger Lemasson w Monrogue sprzężenie obiektywu z odległościomierzem jak i sam obiektyw (podobny do Elmara F 3,5) wzorowany na Leice. Migawka regulowana do 1/1000 sek. nastawiana jest jedną gałką górną. Odległościomierz sprzężony w jednym okienku z celownikiem, tylna ścianka odejmowana, film przewijany jest z jednej kasety do drugiej, co daje możność jego częściowego wycinania.

Uzupełnienie aparatu stanowi obiektyw długoogniskowy i nasadzany celownik typu Widom. Fabryka produkuje również powiększalniki dostosowane do obiektywów aparatu Foca.

Wspomnę jeszcze o szwajcarskiej Alpie (opisanej w Nr 3. Świat Fot.), jako jedynej na razie na świecie konstrukcji łączącej zalety Leici i Exakty.

Rozwiązanie to jest naprawdę rewelacją powojenną i wskazuje na to, że w dziedzinie tak udoskonalonej, jak jest budowa aparatów fotograficznych, można wprowadzić dalsze ulepszenia.

Alpa, jako Alpa — Standart, rozpoczęła swą karierę jako bliźniacza siostra Leici; dopiero drugi jej model Alpa-Reflex, uzupełniony urządzeniem zwierciadłowym, wyprzedził konstrukcyjnie Leicę i można uważać go za najdoskonalszy aparat na świecie w chwili obecnej.

Alpa-Reflex posiada szybkie i pewne nastawienie ostrości (dwojakiego rodzaju odległościomierze i na matówce), czasy regulowane tylko jedną gałką nastawczą w zakresie 1, 1/2, 1/5, 1/10, 1/20, 1/50, 1/100, 1/250, 1/500 i 1/1000 sek., wbudowany samowyzwalacz, tylna ścianka odejmowana, ponad to można korzystać z lustra tak pomocnego przy fotografii z mikroskopu, mikrofotografii i do obiektywów specjalnych i soczewek nasadkowych.

Uzupełniając omówienie wyposażenia Alpy, wspomnę o garniturze dodatków do tego aparatu, który stwarza z niego narzędzie naprawdę wszechstronne i doskonałe.

Wyposażenie optyczne stanowią następujące obiektywy:

Alcorar — obiektyw szerokokątny o ogniskowej f. 3,5 cm, sile F 3,5, kącie obrazu 65° i średnicy obiektywu ⌀ 27 mm, cztero-soczewkowy (z tego dwie skitowane).

Alpar — tani obiektyw standartowy (tryplet) f.5 cm, F 3,5, kąt 48°, ⌀ obiekt. 36 mm, rysujący szczególnie ostro przy przysłonie F 5,6 do F 8.

Alitar — obiektyw standartowy o najwyższej jasności F 1,8, ⌀ obiekt. 36, sześcio-soczewkowy, dwie pary soczewek środkowych skitowane, nadający się do wszelkich prac amatorskich.

Alsetar — tani obiektyw (tryplet) o dłuższej ogniskowej f. 7,5 cm i jasności F 3,5, kąt ob. 30° ⌀ ob. 32 mm.

Alportal — obiektyw o ogniskowej f. 9 cm, kąt obr. 27°, ⌀ ob. 45 mm, dużej siłe światła F 2,5, (do przysłony F 4 pracuje miękko, powyżej F 8 — twardo), — wartościowy obiektyw dla fotografii artystycznej, w działaniu podobny do Leicowskiego „Thambara".

Alogar — długoogniskowy obiektyw portretowy f. 13,5 cm, sile F 3,5, kącie 19°, ⌀ ob. 4,5 mm — do przysłony F 4 pracuje miękko, nadaje się do stosowania duta.

Altetar — obiektyw o najdłuższej ogniskowej i konstrukcji teleobiektywu (dwie pary soczewek skitowanych) f. 14,5 cm, siła F 4,5, o kącie 18° i ⌀ ob. 45 mm.

Alpa posiada ponad to bogate wyposażenie do mikrofotografii (jak sprzęgło mikroskopowe, cztery rodzaje tub przedłużających 6, 12, 24, 48 mm), które można stosować do różnych obiektywów, uzyskując tym samym kilkadziesiąt możliwości zbliżeń, dochodząc nawet do dwukrotnego zwiększenia obrazu na negatywie.

Wystawy i konkursy

Wykaz prac polskich fotografików wystawionych na wystawie w Rapperswilu.

Biliński Tadeusz, Szczecin — 1. Gdańsk, 2. Symfonia wiosny.

Bogacki Władysław, Kraków — 3. Procesja Bożego Ciała, 4. Serdeczna Matko.

Burzyński Roman, Warszawa — 5. Zadymka, 6. Pejzaż zimowy.

Chromiński Witold, Kraków — 7. Tabarin, 8. Droga do Rio.
Cyprian Tadeusz, Warszawa — 9. Thak washing up, 10. Paeceful shore, 11. Farmes Prido.
Czarnecki Alojzy, Toruń — 12. Wieczorna cisza, 13. W oczekiwaniu.
Dec Władysław, Toruń — 14. Poranek.
Mucha Stanisław, Kraków — 48. Zima w górach, 49. Zima w Krynicy, 50. Brama.
Myszkowski Maksymilian, Poznań — 51. Rusałka, 52. Studium.
Nowicki Feliks, Kraków — 53. Kołatka klasztorna.
Obrąpalska Fortunata, Poznań — 54. Orchidee, 55. Credo, 56. Zmierzch.



Minister Kultury i Sztuki Stefan Dybowski w tow. wicemin. Kultury i Sztuki Jerzego Grosickiego na I Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki w Poznaniu.

Fot.: F. Maćkowiak

Falkowski Edward, Warszawa — 15. Warszawa 1945.
Frąckiewicz Jerzy, Kraków — 16. Poranne mgły, 17. Siklawa.
Gardulski Bolesław, Kraków — 18. Stare miasto, 19. Arkady, 20. Cmentarna brama.
Haneman Eugeniusz, Łódź — 21. Jesień.
Hartwig Edward, Lublin — 22. Beklinowski pejzaż. 23. W pracowni artysty.
Hartwig Helena, Lublin — 24. Bimbo.
Hermanowicz Henryk, Kraków — 25. Architektura we mgle.
Jakimiec Roman, — Kraków — 26. Tatry.
Jarra Kazimierz, Kraków — 27. Na targu.
Jędrasiewicz Henryk, Poznań — 28. Krzyże cmentarne.
Kaczanowski Feliks, Lublin — 29. Zamek Lubelski.
Kiełsznia Stefan, Lublin — 30. Cmentarz żydowski.
Kitzman Eugeniusz, Poznań — 31. Kolumny, 32. Fragment.
Kornicki Marian, Opole — 33. Wysiłek.
Kozłowski K., Łódź — 34. Zaspokojenie głodu.
Kubicki J. W., Katowice — 35. Poranek górski, 36. Maj w parku.
Kuczyński Józef, Kraków — 37. Apaszka.
Leszczyński Stefan, Poznań — 38. Wioska, 39. W porcie, 40. W drodze do pracy.
Maćkowiak Franciszek, Poznań — 41. Pod światło, 42. Portret wieśniaczki.
Makarewicz Henryk, Katowice — 43. Studium, 44. Poranna mgła.
Maksymowicz Zenon, — 45. Pagatowicz, 46. Harnasie, 47. Wodogrzmoty Żeromskiego.
Obrąpalski Zygmunt, Poznań — 57. Poranek, 110. W mglistej otchłani.
Piątek Jan, Poznań — 58. Droga w lesie, 59. W rannym słońcu.
Pietkowski Władysław, Lublin — 60. Wejście do kościoła, 61. Pod światło.
Poradowski Stefan, Poznań — 62. Lot.
Rosner Józef, Kraków — 63. Pejzaż zimowy z kapliczką, 64. Schody w Konstancy, 65. Pejzaż zimowy.
Ryś-Wojnarska Stanisława, Wrocław — 66. Studium.
Schulz Marian, Warszawa — 67. Odbudowa, 68. Posadzka, 69. Fragment III.
Sempoliński Leonard, Warszawa — 70. Ulica Jezuicka, 71. Gliniane naczynia.
Sikorski Bolesław, Tarnów — 72. Poranek, 73. Kaplica.
Śliwiński Witold, Poznań — 74. Zima w Zwierzyńcu Kórnickim, 75. Szron w trzcinach, 76. Do skrzynek.
Stamm Marian, Poznań — 77. Pochwalony, 78. W słonecznym zaciszu, 79. Pierwsze blaski.
Strumiński Jerzy, Poznań — 80. Peonie, 81. Praca, 82. Tęsknota.
Strzemieczna Irena, Łódź — 83. Wyrzykowski, 84. Profil.
Szmidtgal Eugeniusz, Warszawa — 85. Pychówka.
Urbanowicz Wojciech, Łódź — 86. Pod murami ghetta, 87. Za oknem jest świat, 88. Cygańskie oczy.
Wański Tadeusz, Gdynia — 89. W zachodzącym słońcu, 90. Furta kościelna, 91. Pejzaż pagórkowaty.
Węcławski Antoni Anatol, Warszawa — 92. Efekty świateł, 93. Głowa starca.

Wawrzyniak Kazimierz, Łódź — 94. Łódź, 95. Akt.
Wilak Karol, Poznań — 96. Krajobraz górski I., 97. Brama, 98. Krajobraz górski II.
Zawadzki Henryk, Toruń — 99. W celi.
Zdanowska Aldona, Gdynia — 100. Romantyka morska, 101. Kutry, 102. Niebo i wanty.
Zdanowska Bolesława, Gdynia — 103. Dusia nad morzem, 104. W słońcu i piasku.
Zdanowski Edmund, Gdynia — 105. Zima na Bałtyku, 106. Niebo i morze, 107. Słoneczna droga.
Zieliński Zygmunt, Kraków — 108. Ciemny las, 109. Listopadowy poranek.
Bułhak Jan, Warszawa — 111. Pod Elblągiem, 112. Wiatr od morza, 113. Mazurskie brzozy, 114. Listopad.

Konkurs fotograficzny Domu Wojska Polskiego

Dom Wojska Polskiego ogłasza konkurs pt. „Fotografia dokumentarna w okresie drugiej wojny światowej".

Celem konkursu jest upamiętnienie i udokumentowanie walk żołnierza polskiego w okresie drugiej wojny światowej. Udział w konkursie może wziąć każdy, kto w terminie do dnia 1 listopada 1948 r. nadeśle pod adresem Domu Wojska Polskiego posiadane, a dotąd nigdzie nie reprodukowane publicznie zdjęcia, klisze czy błony, posiadające wartość dokumentarną i związane bezpośrednio lub pośrednio z walką żołnierza polskiego w okresie drugiej wojny światowej, a w szczególności:

1. Zdjęcia dokumentarne z okresu walk ochotników polskich w Hiszpanii 1936—1939.
2. Zdjęcia dokumentarne dotyczące przebiegu kampanii wrześniowej 1939 (zdjęcia z obszarów poszczególnych bitew, ewakuacje ludności cywilnej, przejawy terroru okupanta).
3. Zdjęcia dotyczące walki zbrojnej w okresie okupacji, obrazujące zarówno walkę i pracę organizacji podziemnych, jak również postawę i sytuację ludności cywilnej w tym okresie.
4. Zdjęcia dokumentarne zaczerpnięte tematycznie z walk i życia żołnierskiego I. Dywizji im. T. Kościuszki, I. i II. Armii Wojska Polskiego na całym szlaku bojowym.
5. Zdjęcia dokumentarne z walki i życia żołnierza polskiego na zachodzie (walki we Francji, Norwegii, w Afryce, W. Brytanii, w Niemczech).
6. Zdjęcia obrazujące osiągnięcia Wojska Polskiego w okresie pokoju, akcję odminowywania kraju, akcję siewną, działalność Wojsk Ochrony Pogranicza, wojskową akcję przeciwpowodziową (obrona i budowa mostów).

Dom Wojska Polskiego wyznacza następujące nagrody: I nagroda — 25 000 zł, II nagroda — 15 000 zł. III nagroda — 10 000 zł oraz 10 wyróżnień po 5 000 zł każde.

Jury konkursowe zastrzega sobie prawo dowolnego dzielenia lub łączenia nagród w zależności od wartości nadesłanych prac.

Dom Wojska Polskiego zastrzega sobie prawo zakupu nadsyłanych na konkurs zdjęć według ustalonych stawek, jak również prawo reprodukcji zdjęć w wydawnictwach. Zdjęcia konkursowe wraz z kopertą zawierającą nazwisko oraz adres biorącego udział w konkursie należy nadsyłać pod adresem: Dom Wojska Polskiego. Warszawa, Królewska 13, Wydział Literacki — z dopiskiem „Konkurs na fotografię dokumentarną".

Komunikat

Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Grodzisku Maz., ma zaszczyt prosić o wzięcie udziału w „Wystawie Fotografiki" P. T. F. w Grodzisku Maz. (Sala K. K. O., ul. Kilińskiego), która odbędzie się od 19 do 31 grudnia 1948 r.

Wystawa obejmuje dwa działy: artystyczny i amatorski. Osoby, które brały udział w wystawach fotografii artystycznej nie mogą brać udziału w dziale fotografii amatorskiej.

Temat prac dowolny.

Ilość prac nadsyłanych nieograniczona.

Wpisowe wynosi 100,— zł od obrazu nadesłanego i w razie nie przyjęcia obrazu zwrotowi nie podlega.

Prace przyjmowane będą w wymiarze 30×40. W dziale fotografii amatorskiej od 13×18 wzwyż.

Obrazy przysyłać należy nienaklejone, posiadające margines 1 cm, który zostanie zakryty oprawą.

Każda praca nadesłana powinna być zaopatrzona w tytuł, nazwisko, imię i adres autora.

Prace zakwalifikowane na wystawę zostaną oprawione w ramki na koszt P. T. F.

Wszystkie prace wystawione będą zaopatrzone w pamiątkowe nalepki a wystawcom zostanie przysłany bezpłatnie katalog wystawy.

Skład Jury: prof. Jan Bułhak, inż. Marian Dederko, Leonard Sempoliński, oraz delegaci instytucji fundujących nagrody — z głosem doradczym.

Nagrody i wyróżnienia: Ministerstwo Kultury i Sztuki — 2 wyróżnienia, Zarząd Główny P. T. F. — trzy nagrody — I. 5000.—, II. 3000.—, III. 2000.— zł. Rada Powiatowa w Grodzisku Maz. — 5000.— zł, Zarząd m. Grodziska Maz. — 5000.— zł, P. P. „Film Polski" — w materiałach fotograficznych.

Dalsze nagrody napływają.

Ostatni termin nadsyłania prac upływa 24 listopada 1948 r. (decyduje data stempla pocztowego).

Prace należy nadsyłać na adres: Grodzisk Maz., ul. Skarbka 3, m. 2.

Zarząd Oddziału P. T. F. w Grodzisku Maz.

W planowaniu Ministerstwa Kultury i Sztuki poza wystawami lokalnymi przewiduje się w każdym roku: na wiosnę Ogólnopolską Wystawę Fotografiki w Poznaniu (w okresie Targów Międzynarodowych), latem Ogólnopolską Wystawę Fotografiki Amatorskiej, Krajoznawczej i Szkolnictwa w Sopocie, jesienią Ogólnopolski Salon Fotografiki w Warszawie.

Wystawy zagraniczne nadal obsyłane będą wyłącznie zbiorowo po przejściu przez Komisję Kwalifikacyjną Ministerstwa Kultury i Sztuki, i tylko na zaproszenie zagranicy i za zgodą M. S. Z. Pierwsza partia polskich fotogramów, która pojechała wpierw do Szwajcarii i jest obecnie jeszcze za granicą, zostanie wycofana w terminie możliwie najwcześniejszym i zwrócona autorom. Każda więc partia po pokazie w danej miejscowości za granicą natychmiast zostanie odesłana autorom.

W sierpniu br. I Reprezentacyjna Wystawa Fotografiki Polskiej wysłana została na zaproszenie do Amsterdamu. Szwajcarskie katalogi tej wystawy zostały przesłane autorom.

Jesienią br., w związku z 55-letnią rocznicą pracy na niwie fotografiki — obędzie się indywidualna wystawa inż. Mariana Dederki.

P. T. F. w Warszawie, łącznie z Klubem Młodych Artystów i Naukowców, przewiduje zorganizowanie wystawy fotografiki postępowej w sali Domu Wojska Polskiego w Warszawie (ul. Królewska) w miesiącu wrześniu br. Wykonawcą organizacyjnym oraz inicjatorem jest Zbigniew Dłubak. Zaproszenia do udziału w wystawie rozesłane zostaną imiennie z oznaczeniem wytypowanych prac. Najbardziej postępowe prace przeniesione zostaną po pokazie warszawskim na wystawę modernistów, która odbędzie się w bieżącym roku w Krakowie.

Z życia organizacyjnego

Sekcja Fotograficzna Stowarzyszenia Miłośników Sztuki w Grodzisku Mazowieckim urządziła w terminie od 6. do 18. 6. br. II Wiosenną Wystawę Fotograficzną. Wystawa obejmowała 46 prac. Ministerstwo Kultury i Sztuki przyznało Stanisławowi Rybakowi I wyróżnienie za pracę „W sztormie", Feliksowi Zwierzchowskiemu II wyróżnienie za pracę „W kawiarni". Nagrodę Sekcji otrzymali: pierwszą — Andrzej Gąsiewicz za pracę „Odbudowa", drugą — Feliks Zwierzchowski za pracę „Przed burzą", trzecią — Stanisław Rybak za pracę „Żebrak". Wyróżnienia Sekcji otrzymali: pierwsze — Wacław Borządek za pracę „Na zalewie", drugie — Stefan Deptuszewski za pracę „Odpoczynek", trzecie — Ludwik Żukowski za pracę „Trzciny". Na temat tej wystawy ukazało się sprawozdanie w „Życiu Warszawy" — nr 161 (1304) w dniu 13. 6. 48 r.

Sekcja Fotograficzna Związku Młodzieży Chrześcijańskiej — Polskiej YMCA w Łodzi przystępuje do zorganizowania wystawy „Łódź w fotografii", której pokaz odbędzie się w terminie grudzień — styczeń 1949 r.

Klub Filmowców Wąskiej Taśmy R. P. w Łodzi ogłasza „Powszechny Konkurs Miniaturowej Fotografii" z licznymi nagrodami. Nie przesadzając celu konkursu zauważamy, iż nie bardzo z rozesłanych ogłoszeń wynika, w jakim celu konkurs jest zorganizowany. Wadliwa jest redakcja ogłoszenia.

Ogłoszony również został konkurs dla filmowców. Zainteresowanych konkursami skierowujemy w sprawie bliższych danych do Klubu Filmowców Wąskiej Taśmy R. P. w Łodzi, ul. Poznańska 48.



Fragment I Wystawy Fotografiki w Opolu.

Fot.: A. Śmietański

W Warszawie odbył się 20. 6. 1946 r. zjazd ogólnopolski P. T. F. Towarzystwa przystępują kolejno do P. T. F. zgodnie z planowaniem Ministerstwa Kultury i Sztuki. Powstają obecnie Oddziały P. T. F. w Radomiu i Częstochowie.

W Grodzisku Mazowieckim dnia 30. 5. 1948 r. powstał Oddział P. T. F. z następującym składem Zarządu: Stefan Deptuszewski — prezes, Jan Bruj — wiceprezes, Ludwik Żukowski — sekretarz, Florian Janicki — skarbnik, Wacław Borządek — gospodarz, Halina Żukowska — bibliotekarz.

Zarząd Towarzystwa Miłośników Fotografii w Poznaniu i Komisja Wystawowa składają głębokie podziękowanie kol. Józefowi Stanisławowi Skorackiemu za bezinteresowne wykonanie projektu nalepek pamiątkowych II Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w Poznaniu.

Sekcja Twórczości Fotograficznych ZAIKS opracowuje szczegółowy cennik fotograficzny na reprodukcje w książkach. Będzie on uzupełnieniem ostatnio wydanego cennika i zarazem poprawką tyczącą punktu o książkach, w którym to punkcie znalazła się arytmetyczna usterka. Sprawa ta zostanie załatwiona w porozumieniu z przedstawicielami wydawców.

Z Opola: W ramach wystawy „Opole 1945—1948" Stowarzyszenie urządziło wystawę prac swych członków ze szczególnym uwzględnieniem tematyki regionalnej o charakterze propagandowo-społecznym.

Ogółem wystawiono 80 prac następujących członków: mgr. L. Olejnika, St. Bobera, mgr. Kornickiego inż. Manduka, Nagietowicza, A. Śmietańskiego i mgr. Hołubowicza. Koszty związane z urządzeniem wystawy ze względu na brak innych funduszów poza składkami — ponieśli wystawiający, mając na uwadze znaczenie tej imprezy dla Ziem Odzyskanych.

Stoiska Stowarzyszenia — estetycznie urządzone — cieszyły się powodzeniem zwiedzających, o czym świadczą notatki prasowe, jak np. w tygodniku „Ogniwo" z 18. 6. 1948 r. nr. 16, który w recenzji o „Wystawie Opole 1945—1948" pisze:

„Szkoda byłoby ominąć pokoje nr 374 i 375, w których rozmieściło swe prace „Stowarzyszenie Miłośników Fotografiki w Opolu". Z miłośnikami to jest bardzo różnie. Jedni „miłują", ale też umieją, drudzy także „miłują", ale nie umieją. O opolskich miłośnikach można powiedzieć, że nie tylko coś, ale dużo umieją. Fotosy są świetne technicznie i świadczą o wysokim poczuciu artystycznym ich twórców."

Komisja artystyczna wystawy wyróżniła stoiska Stowarzyszenia, jako najlepiej zaopatrzone w eksponaty („Słowo Polskie" z 5. 5. 1948 r. nr. 123).

Ponadto na miesiąc kwiecień zaprojektowano przygotowanie eksponatów na II Ogólnopolską Wystawę Fotografii w Poznaniu oraz Wystawę Fotografii we Wrocławiu, co również przyjęto jako plan na miesiąc maj br.

Stowarzyszenie wzięło udział w II Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii w Poznaniu.

Ilość wystawionych eksponatów: 10 (mgr Olejnik, St. Bober, mgr Kornicki, inż. Manduk, A. Śmietański, Nagietowicz).

Pod względem ilości autorów, których prace jury wystawy zakwalifikowało — Opole stoi na równorzędnym miejscu z miastami mającymi za sobą duże tradycje na polu fotografii. Jest to sukces niemały, jeśli się weźmie pod uwagę wysoki poziom wystawy.

Ponadto członkowie wysłali 15 prac na wystawę fotografii we Wrocławiu, oraz przystąpiono do prac przygotowawczych na Ogólnopolską Wystawę Fotografii Artystycznej i Amatorskiej w Sopocie.

Odbyło się pierwsze posiedzenie, a kol. art. mal. St. Bober wygłosił interesujący referat pt. „Malarstwo współczesne a fotografika", który wywołał ożywioną dyskusję.

Biorąc pod uwagę całokształt pracy Stowarzyszenia za ostatnie trzy miesiące, podkreślić należy rozwój działalności, który poprzez urządzenie wystawy własnej oraz udział w trzech innych wystawach — świadczy dodatnio o żywotności Stowarzyszenia i ambicjach jego członków — tym bardziej, że Stowarzyszenie nie korzysta z żadnych subwencyj ani zasiłków, a znaczne koszty związane z imprezami kulturalno-społecznymi, ponoszą członkowie z własnych funduszów.

APEL
DO FOTOGRAFIKÓW KRAJOZNAWCZYCH

Pracując od wielu lat nad zbudowaniem podstaw fotografii ojczystej (krajoznawczej), nad zorganizowaniem jej pracowników w odrębnym zrzeszeniu i nad wywalczeniem fotografii ojczystej, dotychczas zapoznanej, należnego jej miejsca w hierarchii społecznej, zamierzam obecnie wydać książkę o fotografii ojczystej i czynię starania o utworzenie odpowiedniej sekcji przy Polskim Towarzystwie Fotograficznym w Warszawie, do której powinniby we własnym interesie przystąpić wszyscy fotograficy, pracujący odpowiedzialnie na polu krajoznawczym.

Do tego potrzebna jest możliwie dokładna ewidencja polskich fotografików ojczystych.

Podając tu listę dwudziestu fotografików, uprawiających podług mej wiedzy fotografię ojczystą, upraszam innych niewymienionych przez nieświadomość, o przysłanie mi swych adresów, a wszystkich — o udzielenie mi danych, chociaż przybliżonych, o liczbie i geograficznej przynależności posiadanych zdjęć własnych.

Jan Bułhak
Warszawa-Żoliborz, ul. Krasińskiego 18.

Lista polskich fotografików ojczystych „krajoznawczych"

1. **Bułhak Jan** — Warszawa-Żoliborz, ul. Krasińskiego 18.
2. **Burzyński Roman** — Warszawa, Daszyńskiego 14.
3. **Czarnecki Alojzy** — Toruń, Bydgoska 68.
4. **Dańda Józef** — Katowice, skrz. poczt. 58.
5. **Dobrzykowski Marian** — Gdańsk-Wrzeszcz, ul. Grunwaldzka 44.
6. **Dohnalik Tadeusz** — Warszawa, Minist. Komunikacji, Wydział Turystyki.
7. **Falkowski Edward** — Warszawa, ul. Hoża 72, m. 30.
8. **Gajdzik Bonifacy** — Katowice, D. O. K. P., Referat Turystyki.
9. **Hermanowicz Henryk** — Szczytno, ul. Żymierskiego 17, m. 6.
10. **Jaroszyński Jan.**
11. **Kolowca Stanisław** — Kraków, Smoleńsk 9.
12. **Komorowski Kazimierz** — Sopot, Abrahama 10.
13. **Mańkowski Tadeusz** — Kłodzko, ul. Walecznych 14.
14. **Malmurowicz Bolesław** — Warszawa, Pierackiego 13.
15. **Mucha Stanisław** — Kraków, ul. Jabłonowskich 20.
16. **Przypkowski Tadeusz** — Jędrzejów, Rynek 8.
17. **Sempoliński Leonard** — Warszawa, Saska Kępa, Walecznych 29.
18. **Ulatowski R. S.** — Poznań, ul. Niska 1, m. 1.
19. **Włodarkiewicz Michał** — Radom, Plac Jagiellońskі 7.
20. **Zdanowski Edmund** — Gdynia, ul. 3-go Maja 22/23, m. 19.

Z prasy

W „Świat się zmienia" nr 27 (85), dodatku do „Życia Warszawy", znajdujemy artykuł pt. „Fotografika surrealistyczna chce obrazować cechy charakteru". Autor T. Domański zwraca w artykule uwagę na surrealistyczny portret fotografika węgierskiego Franciszka C. Fuersza, który na tej drodze usiłuje nadać portretowi głębi psychologicznej.

W nr 30 (88) „Świat się zmienia" znajduje się artykuł Tadeusza Zieleniewskiego o nowoczesnej fotografii błyskawicznej, posługującej się lampą elektronową (światło stroboskopowe).

Już nieraz irytowaliśmy się na pełne nonsensów recenzje z wystaw fotograficznych pisane przez nie fachowców, nabrzmiałe od bzdur i protekcjonalności. W „Słowie Polskim", w dodatku „Zwierciadło", w nr 22 z dnia 27. 6. br. znajdujemy artykuł recenzyjny zatytułowany „Aby Wrocław poznać i pokochać" podpisany literami H. M. Hoff. Należałoby artykuł ten przedkładać wszystkim recenzentom prasowym, jako przykład pisania bezpretensjonalnej a tak miłej recenzji. Na tym miejscu składamy Autorce recenzji gratulację, tudzież ślemy gratulacje Redakcji „Słowa Polskiego" za trafny wybór recenzentów. Nadmieniamy, iż do wspomnianego artykułu dołączono sześć trafnie dobranych reprodukcji z wystawy.

W „Dzienniku Bałtyckim" ukazał się szereg artykułów związanych z Wystawą Fotografiki w Sopocie. I tak artykuł „Prace nad Wystawą Plastyczną w Sopocie w pełnym biegu", dalej artykuł w nr. 176 i inne.

W nr. 177 znajduje się m. in. zdjęcie Edmunda Zdanowskiego „Na przyboju" — również z wystawy.

W ramach działu „Rozmowy kulturalne" w „Dzienniku Bałtyckim" znajdujemy ciekawy artykuł prof. Edmunda Zdanowskiego. Artykuł ten w dyskretny i przekonywający sposób walczy o nowe prawa bytu fotografiki, przy czym sprawy fotografiki traktuje na szerokiej płaszczyźnie ogólnych spraw polskiej kultury, szczególnie w obecnej dobie tak ważkich przemian kulturalnych.

Komunikat „Z prasy"

W „Kurierze Morskim" nr 133 z 17 maja 1948 r. ukazał się napastliwy artykuł, skierowany przeciw jury Konkursu Fotograficznego Ministerstwa Kultury i Sztuki. Mocno krytykowano tam udzielenie pierwszej zaznaczając że sposób takiej fotografii już był opisany zaznaczając, że sposób takiej fotografii już był opisany w dziełku Croy'a.

Jeden z członków jury pisze na ten temat w następujący sposób:

„Stanowisko autora notatki jest z jednej strony niesłuszne a z drugiej nieprzyzwoite. Niesłuszne z tej racji. że zadaniem konkursu było nie tylko wynalezienie jakiegoś nowego rodzaju zdjęcia, ale nowe zupełnie, estetyczne zastosowanie tych samych sposobów. Już chociażby na załączonych dwóch reprodukcjach widzimy ogromną różnicę w podejściu i wykonaniu, choć praca p. Obrąpalskiej została złośliwie odwrócona do góry nogami i pozbawiona tytułu. Wierzymy, że niektórych fotografików zalewa złość zazdrości, że nie oni otrzymali rzeczywiście dość dużą nagrodę pieniężną, ale wszystkim dogodzić jest trudno. Zaznaczamy tu tylko, że praca jury jest bardzo ciężka i odpowiedzialna i że na świecie już jest taki zwyczaj, że od krytyki wyroku przyzwoitość nakazuje się wstrzymywać, gdyż idzie tu o honor członków jury — choćby nawet i zdarzyły się błędy w ich osądach. Robienie błędów jest rzeczą ludzką, lecz zarzucanie stronniczości członkom jury jest nieprzyzwoitością".

Słowa powyższe tak wyczerpująco wyjaśniają sprawę, że przechodzimy nad nią do porządku dziennego.

Komunikaty

W związku z nagromadzeniem się prac fotografiki, które są materiałem na poziomie — Ministerstwo Kultury i Sztuki przystąpi do zakupu najlepszych prac. Akcja ta zrazu w małej skali — rozbudowana zostanie w przyszłości, w odpowiedniej formie, dla użytkowych celów państwowych.

Ogólnopolski Zjazd P. T. F. w dniu 20 czerwca br. postanowił m. in., iż członkowie jury w związku z opracowywaną wystawą (lub konkursem) nie mogą być sami nagrodzeni lub wyróżnieni na danej wystawie. Prace członka jury mogą być tylko — pod jego nieobecność — poddane ocenie, czy nadają się do przyjęcia na wystawę.

Rygorystyczna ta uchwała jest dobrodziejstwem dla fotografiki polskiej, ponieważ niweluje wszelakie posądzenia o stronniczość lub interesowność członków jury.

Dla użytku wszystkich zrzeszeń fotograficznych, które zamierzają organizować na swoich wystawach dział amatorski, wyjaśnia się, iż do działu tego przyjmowani mogą być tylko tacy autorzy, których prace nie figurowały jeszcze na żadnej wystawie fotografiki. Autorzy nagrodzeni, względnie szczególnie wyróżnieni, przechodzą do działu fotografiki, reszta zaś autorów-amatorów korzystać może nadal z wystaw amatorskich. Takiego potraktowania sprawy wymaga obecny stan fotografiki polskiej.

Prawdopodobnie w niedługim czasie wydany zostanie reprezentacyjny Almanach Fotografiki Polskiej, przeznaczony na użytek w kraju i propagandowe cele zagraniczne.

Zrzeszenia pozawarszawskie zapraszają do powtórzenia na swoim terenie cyklu odczytów, jaki odbył się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Ukazał się nr 3 Biuletynu Informacyjnego P. Z. F. i rozesłany został wszystkim członkom P. Z. F.

Wkrótce ukaże się tani miesięcznik pt. „Wiadomości Fotograficzne", wydany przez Ogólnopolskie Zrzeszenie Kupców Branży Fotograficznej. Miesięcznik jest przeznaczony dla szerokich rzesz fotoamatorów. Obok artykułów popularnych, interesujących początkujących amatorów, będą podawane ciekawe informacje i wskazówki o właściwej obróbce nowych materiałów Filmu Polskiego.

Wszystkim zainteresowanym przypominamy, iż Księgarnia F. Zwierzchowski w Warszawie (ul. Marszałkowska 86) uruchomiła specjalny dział książek fotograficznych. Wizyta, jaką w księgarni tej odbyliśmy, wykazała, iż księgarnia zaopatrzona jest w pokaźną ilość różnego rodzaju piśmiennictwa fotograficznego ze szczególnym uwzględnieniem najnowszych prac. Zbiór ten obejmuje również sprawy filmu.

Z ruchu wydawniczego

E. J. Kwaśniewski. Nowoczesny fotoamator. Biblioteka Fotoamatora tom I. Wiedza — Zawód — Kultura. Kraków, 1948, str. 168 + XXII tabl.

Starannie wydana książka porusza w zwięzły, lecz łatwo zrozumiały sposób całokształt wiedzy, nieodzownej dla początkującego amatora.

Przegląd aparatów dobrany trafnie. Optyka przedstawiona bez rozwlekłości, w stopniu dla amatora zupełnie wystarczającym. Materiał negatywowy opisany umiejętnie.

W rozdziale III, zatytułowanym „Technika zdjęć", autor podaje rzeczywiście nieodzowne wskazówki, pomijając zbyteczny balast, nie tyle potrzebny, ile utrudniający zrozumienie zasadniczych czynności fotograficznych. Zasługuje na podkreślenie dbałość o stronę kompozycyjną i estetyczną. Już w pierwsze rady są wplecione umiejętnie pewne praktyczne wskazówki estetyczne, mające uchronić przyszłego fotografa od produkowania masowych kiczów.

Część laboratoryjną ujęto bardzo przejrzyście. Recepty nieliczne lecz niezawodne. Na zakończenie części o pozytywach podaje autor krótkie wskazówki dla pragnących wykonywać powiększenia. Spis błędów w technice negatywowej i pozytywowej oraz dołączona tablica naświetleń uzupełniają książkę.

Z przyjemnością czytamy, że wkrótce ukażą się dalsze tomiki biblioteki, rozszerzające i pogłębiające poszczególne działy fotograficzne.

Format bardzo przyjemny, liczne reprodukcje i dobre rysunki.

Jedynym błędem, jaki znalazł się w książce, jest przestawienie oznaczeń B i T przy opisie migawki na stronie 29.

Z. O.

THE AMERICAN ANNUAL OF PHOTOGRAPHY 1948.

Nareszcie, po wielu latach znowu mamy przed sobą ten magazyn ilustrujący dorobek fotograficzny amerykańskiej fotografiki, tak bardzo zasłużonej w rozwoju fotografii artystycznej. Bo Stany Zjednoczone — to ojczyzna takich potentatów fotografiki, jak nieprześcigniony Edward Steichen, jak młodo zgasły White, jak wspaniała Gertruda Keisebier i wiele, wiele innych.

Jednakże w roczniku 1948 daje się zauważyć pewne zmęczenie i pewną starczą ekskluzywność. Wszystkie prace są na poziomie, bardzo estetycznie skomponowane, schludnie i elegancko podane, ale robią wrażenie grzecznych i elegancko ubranych dzieci.

Żadnej fantazji, żadnego wybiegu spoza szablonu. Większość pejzaży typu „Drzewko i chmurka", „Chmurka i drzewko"; portrety zrównoważone i tak spokojne, że robią często konwencjonalne wrażenie.

I gdzież się podziała ta dynamiczna, oszalała czasami śmiałość Steichena, gdzie tajemniczy urok prac C. White, gdzie fantazja i głębia wyrazu „wściekłej baby", jak ją nazywaliśmy, brzydkiej bardzo, lecz utalentowanej Gertrudy.

Doznajemy wrażenia, że ta światoburczość artystyczna Amerykanów z pierwszego dziesiątka XX wieku, gdzieś ugrzęzła, rozlawszy się w jeziorko grzecznej i układnej przyzwoitości. A przecie „Photo 1947", z którego sprawozdanie mam w tymże numerze — pokazuje nam ogromny wysiłek współczesnej fotografii w poszukiwaniu nowego stylu, nowej formy wypowiedzi, a nawet nowej tematyki. Mamy tam nadzwyczajne wyniki fotografii migowej rzędu jednej dziesięciotysięcznej sekundy, dającej efekty robiące zupełnie nowe a bardzo silne wrażenie.

W tym roczniku tego wszystkiego nie ma. Wytwarza się przekonanie, że z Amerykanami coś się dzieje niedobrego, że jak ich współczesna demokracja nie ma nic wspólnego z ich demokracją dawniejszą, tak drogą dla nas wszystkich, tak śmiałe poczynania ich wielkich fotografików poszły w niepamięć, pozostawiając miejsce grzecznej i układnej przeciętności.

Inż. Marian Dederko

PHOTO 1947.

Paris — New York

Nowa ta i bardzo ciekawa publikacja daje nam wiele do myślenia. Ale zaczniemy od końca, tj. od spisu autorów i używanych przez nich aparatów. Sporządzona przeze mnie statystyka wygląda w ten sposób: na 115 fotogramów było aparatów nieznanych — 15; na 100 pozostałych — Leica — 10: 6 × 6 — 38; 6 × 9 — 2; oraz 9 × 12 i wyżej — 50 prac.

Zjawisko bardzo ciekawe i dziwne: gdy u nas większość fotografików przeszło na format miniaturowy, za granicą poważniejsi autorowie przeszli do aparatów dużych (50%) i do silnie rozpowszechnionego Rollejfleksu. Moim zdaniem jest to kierunek zdrowy i pożądany, ale o tym porozmawiamy kiedy indziej.

Z drugiej strony uderza zupełna zmiana tematyki. Przede wszystkim widzimy zwrot do człowieka — i to nie do portretu, lecz do wydobycia wyrazu i nastroju. Poza tym dziwi nas bardzo, że prawie zupełnie zarzucony wydaje się krajobraz. Świat już ma dosyć słodziutkich pejzażów o treści „drzewko i chmurka" albo „chmurka i drzewko". To się już przejadło i stało się łatwizną; dlatego też tamci fotograficy poszukują nie tyle treści, ile wyrazu, nie tyle słodziutkiego piękna — ile uchwycenia czegoś zupełnie odrębnego od tego, co się dotychczas fotografowało, korzystając z olbrzymiej nieraz techniki wykorzystywania nowych udoskonaleń i wynalazków.

Olśniewające wprost są wyniki Amerykanki Barbary Morgan, która cudownie wykorzystuje nową elektronową lampę migową, dającą błysk rzędu 1/10 000 sek. Wstrząsające wprost wrażenie robi jej zdjęcie kilkunastu tancerzy w skokach, przebiegających przed aparatem. Ta nadzwyczajnie krótka ekspozycja pozwoliła ująć ich w powietrzu. — Toteż całość robi wrażenie jakiegoś pędu nie ludzi a widm. Ja, który lubuję się w tytułach efektownych, nadałbym jej pracy tytuł z poematu „Dies Irae" Kasprowicza „Pędzi tuman ludzkich żądz". Zdjęcie to — to rzeczywiście rewelacja, jakiej dawno nie widziałem. Nie będę wymieniał innych autorów. W każdym razie znajdziemy tam co najmniej 10% prac na najwyższym poziomie — a to jest bardzo dużo.

W końcu refleksje: Drodzy Koledzy, zabierzcie się do pracy śmiało i energicznie w poszukiwaniu nowego wyrazu w fotografice. — Nie idźcie nawet moją drogą. — Ja już jestem stary i nie bardzo za młodymi mogę nadążyć. Nie patrzcie wstecz. To co było, odegrało już swoją rolę i stworzyło wysoko stojącą polską fotografikę. — Ale ja widzę, że na terenie fotografiki zaczęła się nowa orka i nowe wysiłki i poszukiwania. Przyznaję, że nam jest bardzo trudno pracować, wobec braku tak nowoczesnej aparatury, jak materiałów światłoczułych.

Ale trudności miną, a wtedy wszyscy do jak największej intensywnej pracy!

A wy młodzi, wy utalentowani, przebijajcie nowe ścieżki w dziewiczych lasach, a dźwigniecie znowu polską fotografikę, że stanie ona rzędem z tymi, którzy na świecie tworzą jej nowy a tak bardzo ciekawy wyraz.

Inż. Marian Dederko

Aktualne zagadnienia materiałowe

Centrala Gosp.-Handl. P. P. „Film Polski" obniżyła wybitnie ceny na rolki 6×9 Agfa i płyty szklane. Rolki Agfa 6×9 zamiast zł 255,—, będą kosztowały zł 183,—. Zniżka cen obowiązuje od 20 lipca br.

P. P. „Film Polski" wypuszcza na rynek nowy gatunek papieru. Będzie to papier krajowy bez barytażu o powierzchni gładkiej, półmatowej. W odróżnieniu od dotychczasowego papieru ziarnistego, będzie się lepiej nadawał dla małych formatów.

Wytwórnia Fotochemiczna „Sako" w Wałczu (Pom. Zach.) produkuje płyty panchromatyczne 28° Sch. w formatach 6,5×9, 9×12, 13×18 cm.

Sprawy fotografów zawodowych

Cech Fotografów Gdańskich przystępuje do akcji kulturowej i podniesienia poziomu pracy swoich członków — w porozumieniu z Ministerstwem Kultury i Sztuki.

W związku z dniem św. Weroniki, Cech Fotografów m. st. Warszawy zorganizował w lokalu Cechu uroczystości według następującego programu: msza św. w kościele PP. Wizytek, przemówienia Prezydium Zarządu i Gości, rozdanie świadectw i ukończenia I Kursu Dokształcającego dla fotografów (prowadzonego przez Cech), otwarcie indywidualnej wystawy artysty malarza-fotografa Janusza Podoskiego, oraz wspólne śniadanie. Całość uroczystości odbyła się przy licznym udziale członków i zaproszonych gości.

Szkolnictwo fotograficzne

Pierwsza matura w Państwowym Liceum Fotografiki w Gdyni

Nie tak daleko pozostał miesiąc luty 1945 roku, kiedy wokół pożyczonego aparatu fotograficznego, kopioramek i kuwetek, w byłej kuchni zebrała się gro-

madka uczniów, tworząca zaczątek Liceum Fotografiki T. U. R. w Gdyni.

Poniektórzy z nich, władacze aparatów i sprzętu, bogatszego, niż posiadała wówczas szkoła, sceptycznie odnieśli się do uczelni, tak ubogo i skromnie zaczynającej swój żywot; opuścili więc szkołę, czy to z powodu posiadanej już umiejętności fotografowania, czy też dla efektowniejszego doraźnego zysku. Pozostali cierpliwie dzielą los szkoły, przybiegając do niej od warsztatów pracy zarobkowej, ucząc się i pomagając uzupełnić braki w sprzęcie fotograficznym, które trudno było szybko usunąć przy życzliwej 20.000 zł pomocy miesięcznej TURu. Dobra wola została nagrodzona. W styczniu rb. Liceum zostało upaństwowione.

Nadszedł wreszcie wzruszający moment 12 czerwca 1948 r., gdy w sali, udekorowanej zielenią i kwiatami przez młodszą brać uczniowską, pierwsi maturzyści przystąpili do egzaminu dojrzałości. Przed Państwową Komisją Egzaminacyjną, w której skład weszli Grzegorz Kanofocki, prezes Gdańskiego T-wa Fotograficznego, i J. Piszczatowski, przewodniczący Gdańskiego Cechu Fotografów — złożyli egzamin z wynikiem pomyślnym następujący uczniowie: Dobrogowska Ewa, Gajda Władysław, Hałasa Marian, Lachmanowicz Andrea, Piotrowicz Leon, Posyniak Mieczysław, Romaszkiewicz Halina, Strassburger Franciszek, Szarmach Klemens, Świrta Czesław, Tułodziecka Krystyna, Witczyńska Irena i Katzer Stanisław.

Przy wręczaniu świadectw dojrzałości absolwenci otrzymali z rąk wychowawców katalogi Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii Artystycznej w Sopocie. Na wystawie tej bowiem zadebiutowały ich samodzielne prace, z których najwybitniejsze zostały nagrodzone I, II i częścią III nagrody, ufundowanej przez Kuratorium O. S. Gdańskiego, dla uczni szkół fotograficznych.

Wśród ogólnych, serdecznych życzeń przedstawiciel fotografii zawodowej życzył absolwentom podnoszenia i utrzymywania zawodu fotograficznego na jak najwyższym poziomie, a przedstawiciel G. T. F., gratulując wyniku pracy i egzaminów, życzył dalszej pomyślnej nauki i pracy w gronie fotografów polskich.

Mocno zadzierzgnięte więzy współpracy w szkole z pewnością nie zostaną zerwane przez absolwentów, po jakiej by linii oni nie poszli: czy to zawodu, czy miłośnictwa.

Adresy

Aleksandrowicz Tadeusz — Warszawa, Konopnickiej 6.
Bednarz Franciszek — Kraków, Floriańska 4 m. 3.
Bülow-Szembekowa Wanda — Gniezno, 3-go Maja 57.
Borowczyk Mieczysław — Gdynia, Starowiejska 34.
Borowski Mieczysław — Międzylesie k. Otwocka, Wiśniowa Góra, pow. warszawski.
Cukrowski B. — Łódź, Y. M. C. A., Moniuszki 4a.
Czarnocki Jerzy — Puławy, Instytut.
Ciesielska Irena — Częstochowa, Aleja 10.
Dłubak Zbigniew — Warszawa, Lądowa 5/11 m. 104.
Gałęzowski Bolesław — Oliwa, Czerwonego Sztandaru 13.
Gładysz Franciszek — Suchedniów, Mickiewicza 11.
Hartwig Ludwik — Lublin, S-to Duska 6.
Herrmann Włodzimierz — Międzyzdroje, Pom. Zach., Staszica 7.
Hołubowicz Stanisław — Opole, Kościuszki 26.
Horowski Paweł dr — Warszawa, Jaworzyńska 6 m. 13.
Hryniewicz Stefan — Pruszków, 11-go Listopada 72 m. 58.
Iliński Mikołaj — Bydgoszcz, Garbary 3.
Iszczuk Antoni — Kraków, Rzeszowska 3 m. 6
Izdebski St. — Sopot, Sobieskiego 59 m. 10.
Jakimiec Alfred — Bytom, Wrocławska 5.
Jankowski Maksymilian — Gdańsk-Wrzeszcz, Miszewskiego 18/4.
Kaczkowski Adam — Warszawa, Kochanowskiego 11.
Kiberska Danuta — Śrem Pozn., Rynek 15.
Kołakowski Miron — Częstochowa, Aleja 16.
Kosycarz Zbigniew — Sopot, Stalina 226.
Kuśnierek Romuald — Wrzeszcz, Karłowicza 50.
Kwiatkowski Roman — Warszawa, Daszyńskiego 14/7.
Konarska Maria — Sopot, Poniatowskiego 4.
Maślankiewicz Zbigniew — Warszawa, Noakowskiego 12 m. 42.
Michalak Czesław — Toruń, Bydgoska 54.
Molin Jan — Katowice, Krasińskiego 8. Liceum Fotograficzne.
Nagietowicz Eugeniusz — Opole, Rynek 24/2.
Nowak Henryk — Wrzeszcz, Akademia Lekarska.
Nowy Henryk — Wrzeszcz, Zbyszka z Bogdańca 9.
Pirotte Julia — Warszawa, Królewska 2.
Piwecki Ludwik Jan — Gdynia, Kwiatkowskiego 21/21.
Popadiuk Leonard — Wrocław, Rozbrat 5 m. 13.
Płuszczewski W. — Gdańsk, Jana z Kolna 31.
Rewkowski Józef — Toruń, Szewska 25.
Różycki Mikołaj — Gdynia, Kwiatkowskiego 21/50.
Rusinkiewicz Eugeniusz — Łódź, Sienkiewicza 55/1.
Rybak Stanisław — Warszawa, Szustra 40.
Schulz M. Henryk — Śrem Wlkp., Rynek 4.
Senderacki Stefan — Sopot, Jana z Kolna 1.
Sipayłło Janusz — Wrzeszcz, Morska 1a.
Skoczylas Józef — Sopot, Plac Wolności 6.
Skoczylas Maria — Sopot, Plac Wolności 6.
Sierawska Stanisława — Białogard, Plac Wolności 3.
Skrobisz Baltazar — Kielce, Gimn. im. St. Kostki, Internat.
Sobolewski Aleksander — Józefów, k. Błonia.
Spoliński Władysław — Łódź, Y. M. C. A., Moniuszki 4.
Staszewski Florian — Gdynia, Świętojańska 33.
Staszczyński Tadeusz — Wrzeszcz, Morska 34.
Swiniarski Konrad — Sopot, Państwowa Szkoła Sztuk Pięknych.
Szpak Tadeusz — Gdynia, 3-go Maja 27.
Uklejewski Janusz — Gdynia, Śląska 55/3.
Walas Jan, prof. — Toruń, Sienkiewicza 30/32.
Wegner Henryk — Łódź, Y. M. C A.
Wilgos Stefan — Lublin, Szopena 13 m. 6.
Witkowski Józef — Dynów via Przeworsk.
Wrocławski Maksymilian — Warszawa, Puławska 24b.
Wypych Tadeusz — Środa Pozn., Stary Rynek 1.
Ziółkiewicz Stanisław — Poznań, Dąbrowskiego 143/6.

ZMIANA ADRESÓW

Bober Stanisław — Opole (Śląsk), Lipowa 3.
Chromiński W E., inż. — Malczyce, pow. Środa Śl., Cukrownia Malczyce, woj. Wrocław.
Dobrzykowski Marian — Gdańsk-Wrzeszcz, Grunwaldzka 44.
Dudziak Józef — Sławno, woj. szczecińskie, Chopina 12.
Hermanowicz Henryk — Szczytno, Kasprowicza 1.
Kietlińska Maria — Puławy, woj. lubelskie, Państw. Instytut Nauk. Gosp. Wiejsk.
Kociuba Zbigniew — Łódź, Wyższe Studium Filmowe, ul. Targowa 61 lub Bydgoszcz, ul. Śląska 9.
Link Tadeusz — Gdynia, 3-go Maja 27/5.
Myszkowski Maksymilian — Poznań, Półwiejska 2 m. 3.
Schulz Marian — Ministerstwo Kultury i Sztuki, Departament Twórczości Artystycznej, Referat Fotografiki, Warszawa, Rakowiecka 4.
Wyszomirski Zbigniew — Poznań, Winogrady 142 m. 3.
Zabierowski Władysław W. — Kraków, Rynek Kleparski 4/11. Polskie Radio.

Z ostatniej chwili

Już w trakcie składania numeru dowiedzieliśmy się, że na IV Międzynarodową Wystawę Fotografii w Pradze, organizowanej przez Czechosłowacki Związek Klubów Fotografów Amatorów, zostały przyjęte następujące prace polskich autorów:

Bułhak Jan
Pod Wałbrzychem

Dederko Marian i Witold
Portret
Studium deformacji
Dygasiewicz Jerzy
Cestou domu
Hartwig Edward
O zmroku
Cyganka
Hermanowicz Henryk
Wylewanie urobku z łyżki
Maćkowiak Franciszek
Tęcza
Mierzecka Janina
W Tatrach
Nagietowicz Eugeniusz
Zimowy poranek
Obrąpalska Fortunata
Mglisty poranek
Tancerka
Pękosławski Zbigniew
Na drutach Buchenwaldu
Strumiński Jerzy
Na bocznej ulicy
Zadymka
Opuszczone gniazdo
Strzemieczna Irena
Dymy nad Birkenau
Wański Tadeusz
Refleksy zimowe
Zaczarowany zamek
Przeprawa
Wawrzyniak Kazimierz
O zachodzie
Zdanowski Edmund
Na przyboju
Wizja starego miasta

Szczegółowe sprawozdanie i recenzję zamieścimy w następnych numerach „Świata Fotografii".

Listy do Redakcji

Redakcja nasza otrzymała list, z którego wyjątki podajemy:

W pełnym zrozumieniu celów, jakim służyć ma jedyne w Polsce pismo, poświęcone sprawom fotografii użytkowej i artystycznej, oraz trudności natury finansowej, w których znajdują się PT. Wydawcy, wpłacam na konto P. K. O. V-1188 złotych 500,— (pięćset) na potrzeby miesięcznika „Świat Fotografii".

Równocześnie wzywam mych Kolegów i wszystkich tych, którzy zainteresowani są w wydawaniu pisma, do dalszego kucia łańcucha ofiar na fundusz wydawniczy.

Z poważaniem

Zbigniew Kociuba, Łódź.

Od Redakcji i Administracji

Redakcja wyraża swe najgłębsze podziękowanie Panu Zbigniewowi Kociubie za nadesłaną kwotę na fundusz wydawniczy, oraz Panu Zygmuntowi Zielińskiemu za bezinteresownie ofiarowaną pracę pt. „Zimowy poranek" w formacie 30 × 40, przeznaczoną jako premia dla zecerów pracujących nad naszym pismem.

Redakcja zapytuje, kto mógłby nadesłać artykuł o twórczości i działalności fotografika Izaaka Rotsteina z Augustowa, zmarłego — o ile wiadomo — w czasie wojny.

Redakcja prosi wszystkie zrzeszenia, które urządzały wystawy po wojnie, o łaskawe nadesłanie pamiątkowych zdjęć z tych wystaw. Zdjęcia te zostaną zamieszczone na łamach naszego pisma.

W ramach współpracy z Czytelnikami prosimy wszystkich, którzy otrzymują zaproszenia na wystawy zagraniczne, o łaskawe przesłanie nam blankietów tych zaproszeń, abyśmy mogli skorzystać z adresów zagranicznych względnie nawiązać kontakt. Zaproszenia te zostaną właścicielom zwrócone.

Errata

W Nr. 8 z maja rb.:

1. Str. 15, kolumna 2, wiersz 15. Zamiast: „To nie znaczy" winno być „Co nie znaczy".
2. Str. 16, kol. 1, w. 11, zamiast: „aktywizmu" winno być „aktynizmu".

W Nr. 9 z lipca rb.:

3. Str. 20, kol. 2. Tytuł winien brzmieć nie „O Echague", lecz „J. O. Echague".
4. Str. 29, kol. 2, w. 31. Zamiast „od 3 do 2 mtr." winno być „od 3 do 20 mtr.".
5. Str. 30, kol. 1, w. 3 od dołu. Zamiast: „widomych" winno być „widmowych".
6. Str. 31, kol. 1, w. 26. Zamiast: „rozważanego" winno być „rozważnego".
7. Str. 42, kol. 2, w. 26. Zamiast: „Kaczmarek" winno być „Kaczanowski".

Drobne ogłoszenia

WYDAWCA: Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu. REDAKTOR NACZELNY: Marian Schulz. ZASTĘPCA I KIEROWNIK NAUKOWY: Mgr Zygmunt Obrąpalski. KOLEGIUM REDAKCYJNE: Fortunata Obrąpalska, prof. Stefan Poradowski, inż. Jerzy Strumiński, Zenon Maksymowicz, Antoni Zdrojewski. Korekta literacka: Mgr Eugeniusz Aniszczenko. ADMINISTRACJA: Włodzimierz Nowakowski — Poznań, ul. Dominikańska 2 m. 3, tel. 38-37, w godz. 15—18. Nakład 1600 egz. Druk oraz ilustracje: Państw. Pozn. Zakł. Graficzne — Okr. Północ — Zakłady Główne. Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. Konto PKO V-1188. Cena ogłoszeń: Cała strona = 10 000,— zł; 1/2 strony = 6000,— zł; 1/4 strony = 3500,— zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz: 20,— zł (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, ul. Sołacka 13, m. 1. K-54462



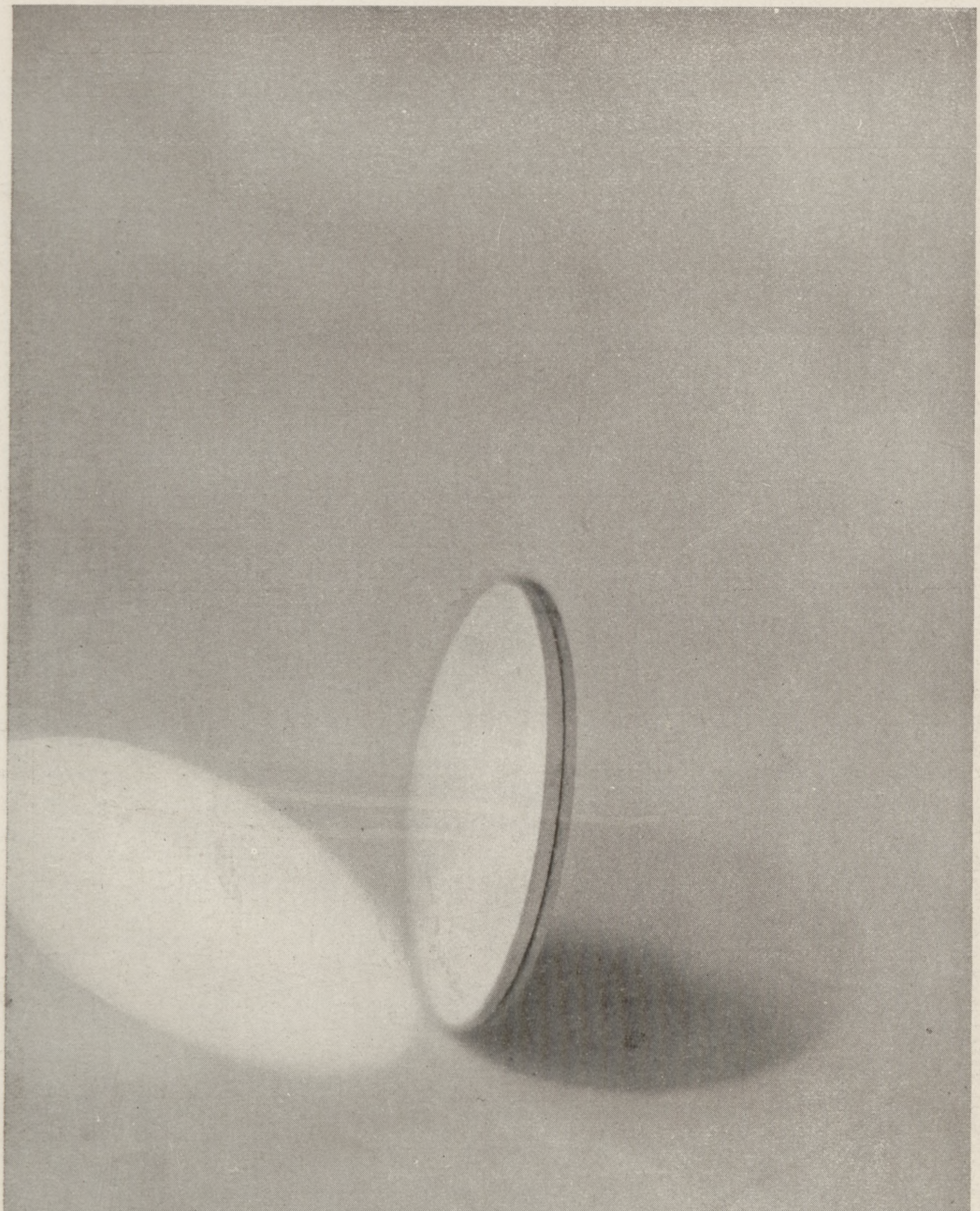
Irena Strzemieczna
Łódź

Dymy nad Birkenau
brom



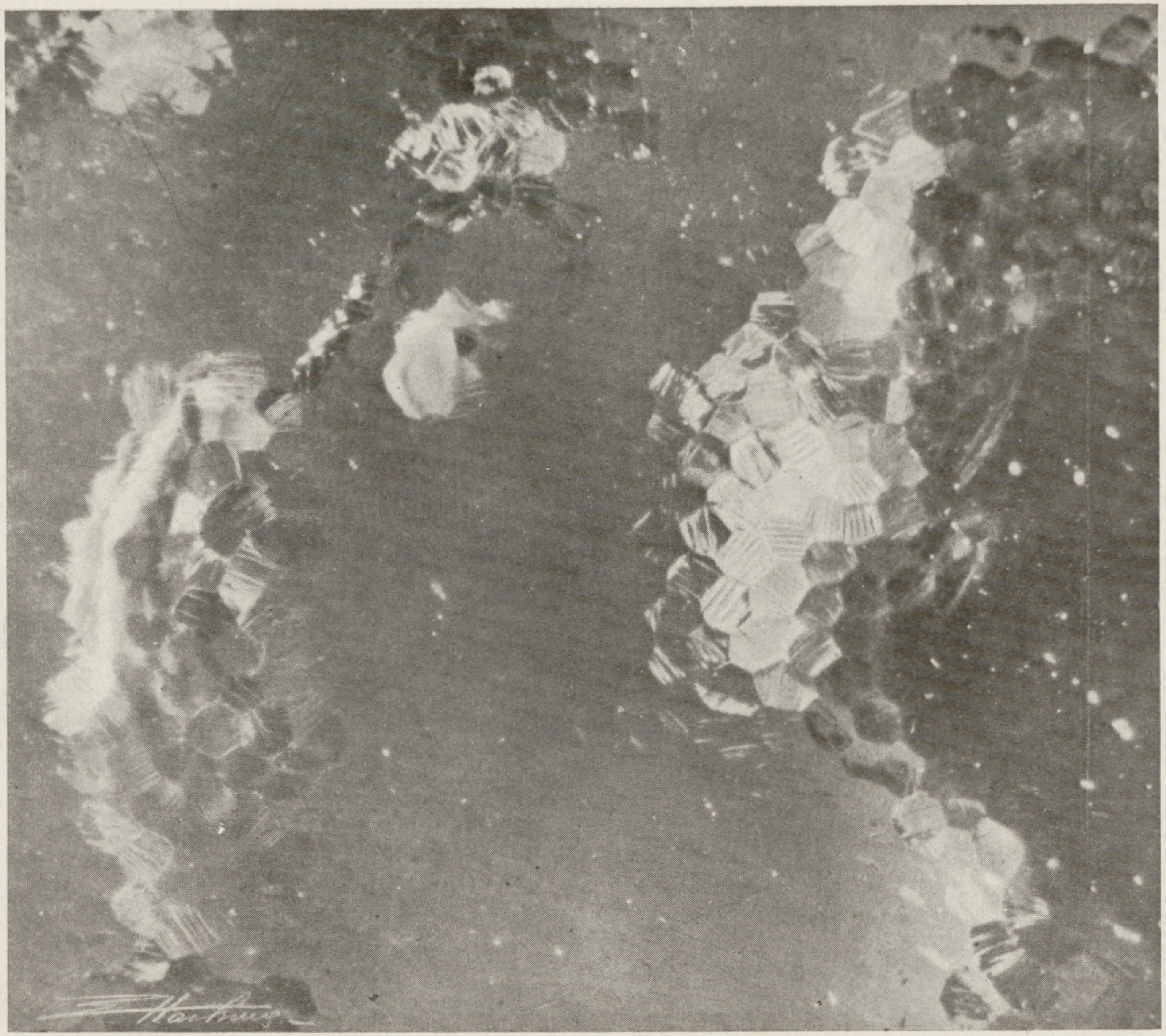
Zbigniew Dłubak
Warszawa

Budzę się nagle w nocy myśląc
o dalekim południu
brom



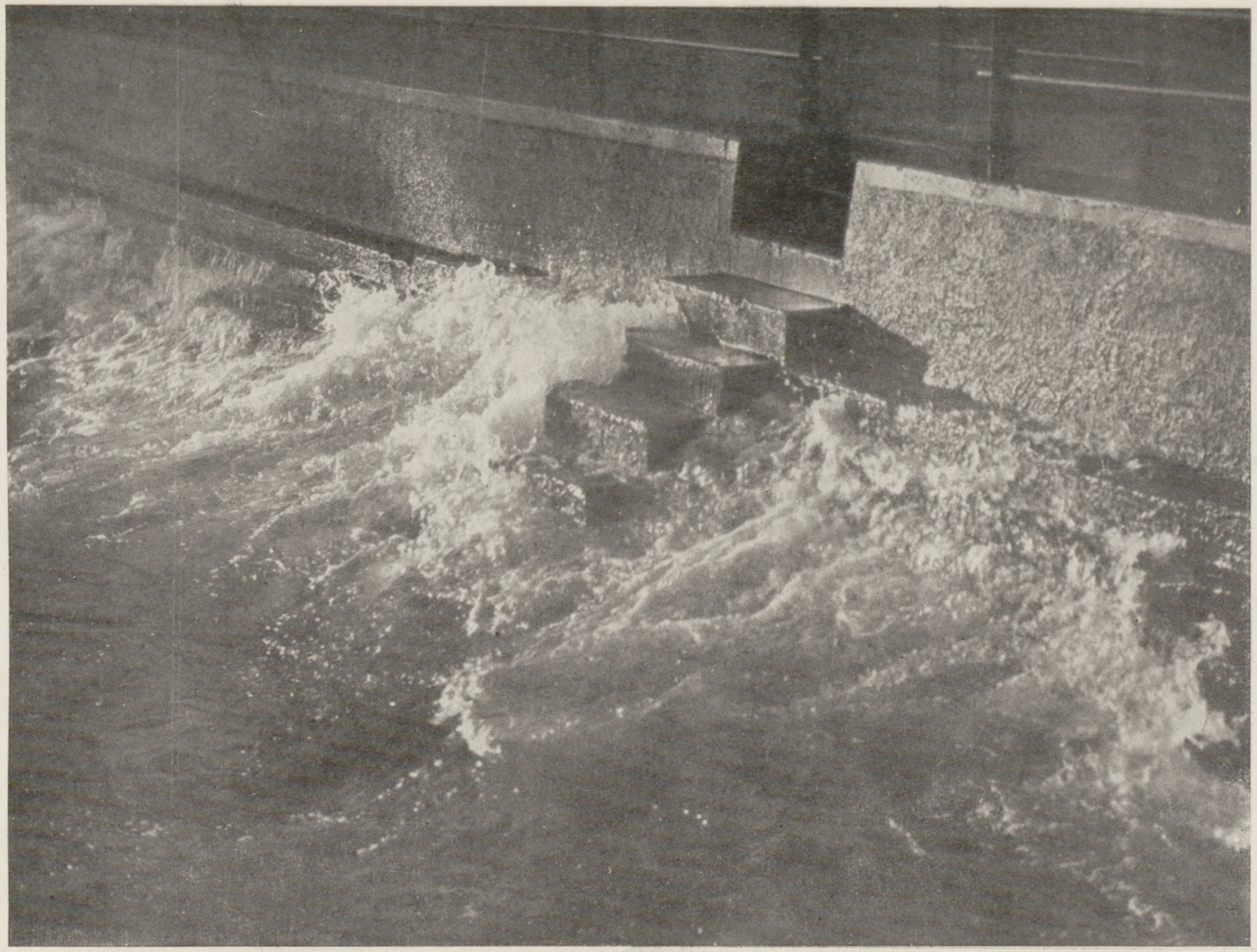
Leonard Sempoliński
Warszawa

Życie
brom



Edward Hartwig
Lublin

Synchronizm
brom



Józef Rosner
Kraków

Przypływ fali
brom



Jerzy Chluski
Łódź

Burza
brom



Roman Burzyński
Warszawa

Poranek w porcie
brom



Stanisław Rybak
Warszawa

W czasie sztormu
brom